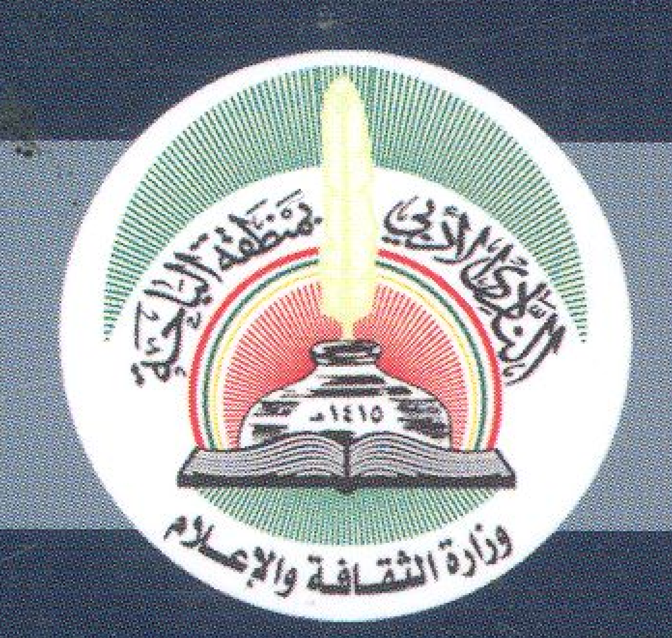
الدكتورة
كاميليا عبدالفتاح

الأصولية والحداثة

في شعر
حسن محمد حسن الزهراني

دراسة تحليلية نقدية



من إصدارات
نادي الباحة الأدبي

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

عبدالفتاح، كاميليا

الأصولية والحداثة./ كاميليا عبدالفتاح. الباحة، ١٤٢٩هـ

٢٨٨ ص، ١٧×٢٤سم

ردمك: ١-٢٩٣-٠٠-٦٠٣-٩٧٨

ديوي ٨٠٩,٩١٩ ١٩٩١/١٤٢٩هـ

رقم الإيداع: ١٩٩١/١٤٢٩

ردمك: ١-٢٩٣-٠٠-٦٠٣-٩٧٨

الأصولية والحداثة

في شعر:

حسن محمد حسن الزهراني

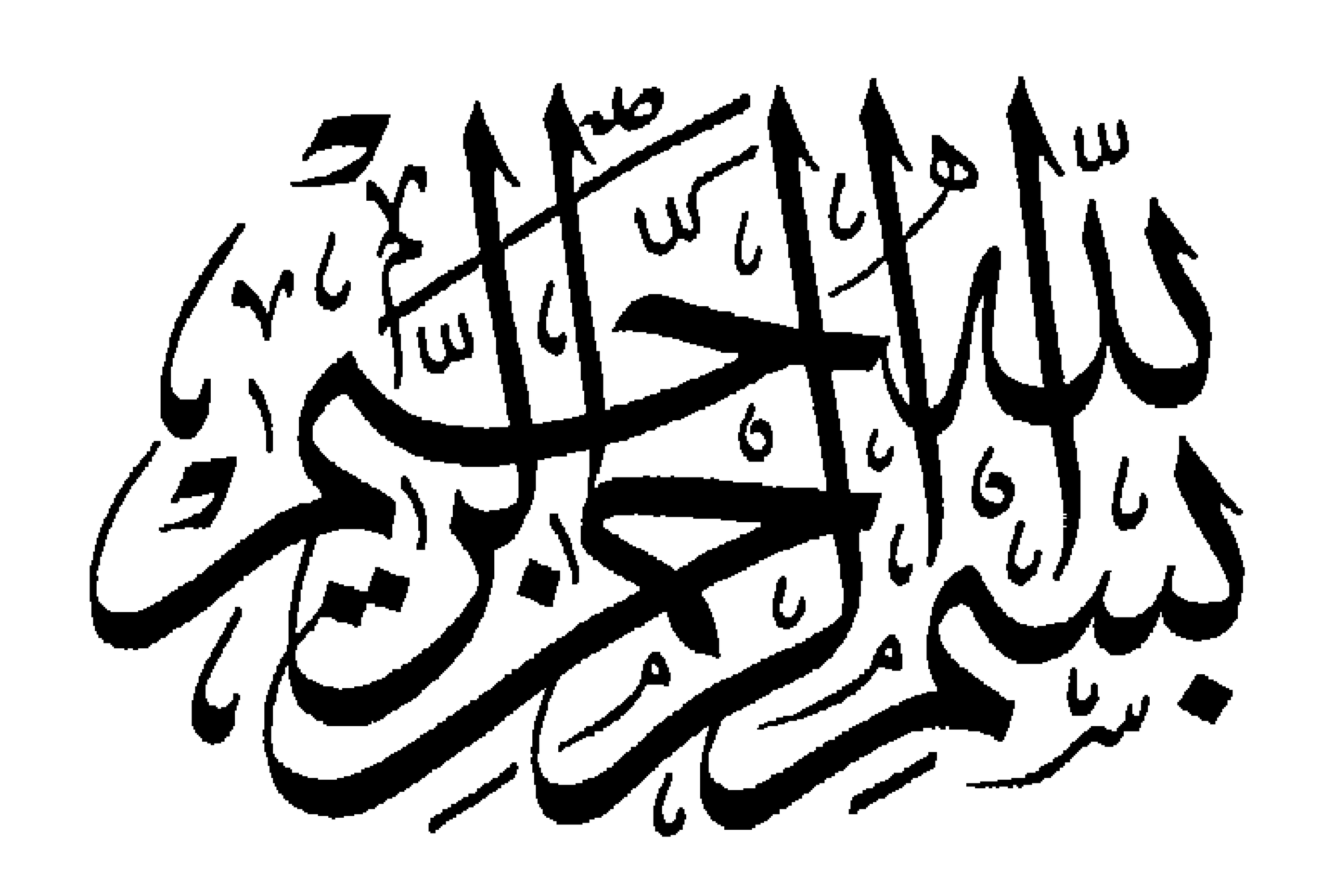
دراسة تحليلية نقدية

الدكتورة

كاميليا عبدالفتاح

أستاذ الأدب والنقد بكلية التربية بالمخواة

جامعة الباحة



الإهداء . . . .

إلى من جعلني أدرك أن الالتزام حرية..

وأن الإبداع رسالة هادية إلى الله..

إلى زوجي:

د. جابر عبدالعزيز

. . . . د. كاميليا عبدالفتاح

مقدمة

ماهيَّة الشعر وغايتُه

استعظم العربُ قديماً موهبة الشعر، وهالتهم فتنة اللغة الشعرية الموقّعة؛ فادّعوا أنّ الشعر إلهام من الشياطين التي تأتي الشعراء من وادي عبقر، تستدرجهم من أخبيتهم، ووعيهم، ونومهم، وتتملكهم، وتلقي عليهم هذا القول الساحر الموقع الغامض الجمال.

واحتجّ العرب في تأكيد زعمهم بوجود الشياطين الملهمة للشعر، بقدرة الشعر على التأثير، والتغيير. فالشاعر يستطيع بشعره فقط أن يهيّج النفوس ويثيرها للقتال والخصومة، وأن يثيرها للسلام يستطيعُ أن يوقظ الأحزان ويبعث الحنين. والشاعر قادرٌ على إقناع السّادة المُدَّحين ببذل المال، قادرٌ على ترويع الأعداء حين يهجوهم، وهو يستلبُ قلوب النساء بفنون غزله...، ويحرك الطلل ويبعثه من ركام السنوات، ويستثيره ويستنطقه، فيخرج منه زمنه، وشجنه، ملامحه، ويستحضر من خلاله ملامح الماضي.

الشعرُ في الوعي العربي القديم أقربُ إلى السحر. وقد أكّد بعضُ الشعراء هذه الفكرة، بممارساتهم، وطقوسهم أثناء إبداع القصيدة، أو إلقائها، فقد كان الشاعر الهاجي - في الجاهلية - يعمدُ إلى حلق شعره إلا من ذؤابتين، وينتعلُ نعلاً واحداً، ويغرب في اختيار ألوان ردائه، ويعمد إلى رسم ملامح وجهه بما يخيفُ؛ إيغالاً في إفزاع أعدائه، وإيعازاً لهم باتصاله بقوى غامضة يستمطرُ منها الغضب واللعنة عليهم.

قال بعض الشعراء مؤكّدًا اتصاله بهذه القوى:

إنّي، وكلُّ شاعرٍ من البشر شيطانُه أنثى، وشيطاني ذكر

وقال آخـــر:

إنّي، وإن كنتُ صغيرَ السِّن وكان في العـين نـبـوٌ عـنّي

فإنّ شيطاني أميرُ الجـن يذهبُ بي في الشعر كلّ فن

كذلك كان الوعي الغربي القديم في نظرته للشعر، وتفسيره لطبيعته، وتهيُّبه من غموضه وأسراره، ندرك ذلك من خلال الطرح الأساطيري عند اليونان، حيث تعدّدت الآلهة في هذه الأساطير، وانفرد كل إله بمقدرته على فعلٍ ما، أو إدارة أمرٍ ما في حياة البشر.

وكان أبوللو في هذا الطرح هو إله الشعر والطب والموسيقى، هو القوى الخفيَّة الملهمة للشعراء، والتي تُعادل شياطين وادي عبقر في الطرح العربي القديم.




إذن استقرّ في الوعي الإنساني قديماً اعتبار الشعراء فئة مميّزة من البشر تستمدُّ قوتها من فتنتها الإبداعية، وتستمد طاقتها القولية، وقدرتها على التأثير الغامض، من قوى خفية كونية.

- ساهمت هذه النظرة الاعتبارية إلى الشعراء في إحاطتهم بهالةٍ من الغموض والخفاء والغرابة، فهم وفق هذه النظرة كائنات غائبة حاضرة، غائبةٌ عن الواقع بانشغالها بالإلهام وإبداع هذا النمط القولي المثير، وهي حاضرة من خلال تأثيرها في الواقع، فهي تستعين بغيابها عن الواقع على إحساسها بهذا الواقع، تستعينُ بالشرود والخيال والعزلة على الاتصال بالواقع وكشفه، والتفاعل معه!
- والشعراء كائنات قائلة لا فاعلة، ولكنها تمارس الفعلَ من خلال القول، وهي توجّه من خلال هذا القول كلَّ الفاعلين في الحياة، تنظم (فعلهم)، وتثيره، وتمنحه الحماس والهدف، والمعنى، والإحساس. الشعراء كائنات غريبة وفق هذه النظرة.

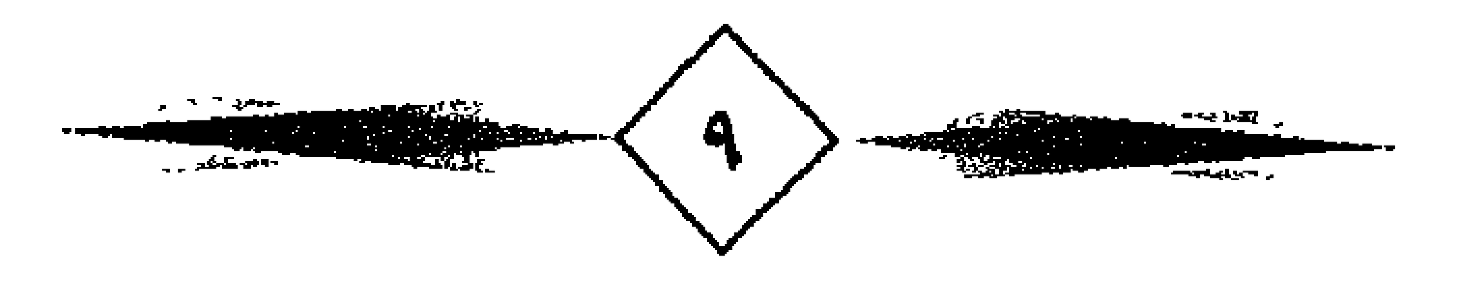
ولذلك قام أفلاطون بطرد الشعراء من (جمهوريته)، ورفض أن يقيموا في مدينته الفاضلة، لأنّ الشعراء كتلة من الوجدان، وطاقة قولية سحرية غامضة، تبدو من الظاهر كائنات خاملة مسترخية في انتظار الإلهام الذي يدفعُ إلى مخاض الجمال، بما لا تحتمله مدينة أفلاطون، فالشعراء وفق طبيعتهم يُعدّون في رأيه عبئاً على الواقع لا إضافة إليه.

- تغيرَّت النظرة إلى الشعراء والشعر في ظل الإسلام، ففي عهد الرسول ﷺ أحاط الشعراء بالعقيدة الإسلامية، وأخضعوا موهبتهم للدعوة، وانطلقوا في ميادينِ قولٍ جديد بعد أن استثارهم الرسول ﷺ ، ومنحهم رخصة قولِ الشعر انطلاقاً من العقيدة، فعن عبدالرحمن بن عوف أنه سمع حسان بن ثابت الأنصاري يستشهد أبا هريرة: أنشدك الله هل سمعت النبي ﷺ يقول: (ياحسان أجب عن رسول الله ﷺ ، اللهم أيده بروح القدس؟ قال أبو هريرة - رضي الله عنه - : نعم) رقم[1].

وعن أبي بن كعب أن رسول الله ﷺ قال: (إن من الشعر حكمة) رقم[2].

وعن أبي هريرة - رضي الله عنه - قال: (أصدق كلمة قالها شاعر: كلمة لبيب، ألا كل شيء ماخلا الله باطل، وقال - أي الرسول ﷺ ، وكاد أمية بن الصلت أن يسلم) رقم[3].

رقم(١، ٣،٢) تخريج الأحاديث ص(٢٧٩)



وعن الأسود بن قيس قال: سمعت جندبا يقول: بينما النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ يمشي إذ أصابه حجر فعثر فدميت إصبعه فقلت:

" هل أنت إلا إصبع دميت

وفي سبيل الله مالاقيت" رقم(٤).

وكانت مواقف الرسول هذه إيذاناً، وإعلاناً بقبول الإسلام للشعر الملتزم بمبادئه، الصّائح بأنواره وقيمه.

- وتضافرت الموهبة الشعرية مع العقيدة الصحيحة، فجاء الشعرُ مفعماً بهموم المسلمين، وقضايا الدين، مستثاراً من هذا الوعي الجديد والعبء الجديد، لا من شياطين وادي عبقر.

وكانَ دعمُ الرسول ﷺ للشعراء، ومديحه لهم يؤكد قوة الشعر في هذه المرحلة ويؤكد أنّ الالتزام الديني والخلقي لا ينالُ من فتنة الكلمة، وتأثيرها الساحر في النفوس، هكذا ندرك من قول الرسول ﷺ وهو يُثبِّت أقدام حسان بن ثابت حين نزع إلى هجاء يهود المدينة: (أهج المشركين فإن جبريل معك).

فعن البراء بن عازب قال: قال رسول الله ﷺ في يوم قريظة لحسان بن ثابت، أهج المشركين فإن جبريل معك)رقم(٥).

وعن عائشة ـ رضي الله عنها ـ قالت: استأذن حسان بن ثابت رسول الله ﷺ في إيذاء المشركين قال الرسول ﷺ ، فكيف بنسبي؟ قال حسان بن ثابت: لأسلنك منهم كما تسل الشعرة من العجين) رقم(٦).

وهكذا وُجِّه الشعرُ وجهة جديدة في ظل الرسول، ثم في عهد الخلفاء الراشدين، طارحاً وراءه التفسير الطوطمي، والنظرة الأساطيرية إلى قوى الإبداع.

ونعتقد أنّ الشعرَ مُنِح في هذه المرحلة الكثير من الثقة في فعاليته وجدواه، وقدرته على الاتصال بالخير، والدفع إلى الحق.

- وحين تطوَّر الوعي النقدي في العصر العباسي، بحثَ النُّقاد، والمهتمون بقضايا الإبداع في منبع قوة الشعراء وإلهامهم مرة أخرى، وَطَرَح كلٌّ رؤيته، وقال بعضُ النقاد إنَّ

رقم(٤، ٥، ٦) تخريج الأحاديث ص(٢٧٩)







مثيرات الإلهام هي: الرّهب، والرغب، والطرَب، والشراب.[1]

وقال آخرون إن مثيرات الإلهام هي الرياض المعشبة، والأماكن الخالية، وساعات السَّحر.

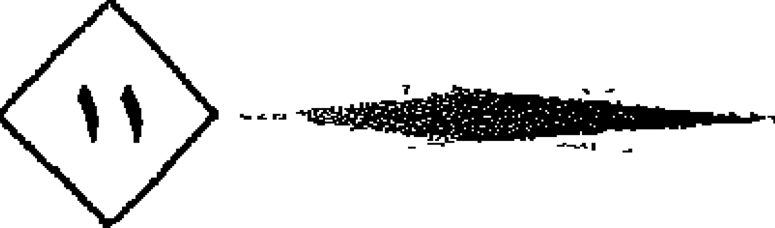
واللافتُ في هذه الآراء وغيرها، أنّ مثيرات الإلهام وبواعث التجربة الشعرية في هذا الطرح مستقلة عن كيان الشاعر، غير متصلة بالتجربة الشعرية ذاتها، بل هي أشياء خارجية تقع وراء وعي الشاعر، لكنها - في هذه الآراء - تُحرِّك الوعي.

- ومع تطور العلوم الإنسانية، تراجعت التفسيرات البدائية للإبداع عامّة، وللشعر خاصّة، وأكّد علم نفس الإبداع سذاجة الاعتقاد في شياطين وادي عبقر، أو الاعتقاد بمثيرات الإلهام التي طرحها نقاد العصر العباسي، مفسّراً قوى الإلهام، وتفجرها تفسيراً علميّاً يثبتُ دور الواقع في استثارة التجربة، ودور التجارب الشخصية الذاتية الحادثة في هذا الواقع أيضاً.
- شياطينُ وادي عبقر في وجهة نظر علم نفس الإبداع هي هموم الشعراء بوصفهم ذواتاً متصلة بالوجود الخارجي، هي قضايا وجودنا الإنساني في جميع مستوياتها وأشكالها سواء منها الآني المتعلق بأحداث بعينها في الواقع، أو المطلق المتعلق بعموم علاقة الإنسان بالوجود.
- الشعر وفق هذا الطرح فعالية جمالية تنزع إلى المثال، إلى الاكتمال، إلى تجسيد الحاجة إلى الحق والخير والجمال، تجسيداً جماليّاً مؤثراً، يدفع إلى ما هو أكثر من الإحساس، يدفع إلى النزوع إلى الفعل، إلى البحث عن هذه القيم، أو المبادرة بطرحها وإضاءتها، وتوجيه قوى الواقع صوبها.
- الشعرُ وفق هذا التفسير فعلٌ لكنه فعل إبداعي محرِّك للفعل الماديّ في الإنسان، لكنه على أي حال ليس حالة من الخمول والتراخي والتثاؤب انتظاراً لإلهام غامض قادم من شياطين مُفترضة غامضة في وادٍ مُتخيل مفترض هو وادي عبقر.

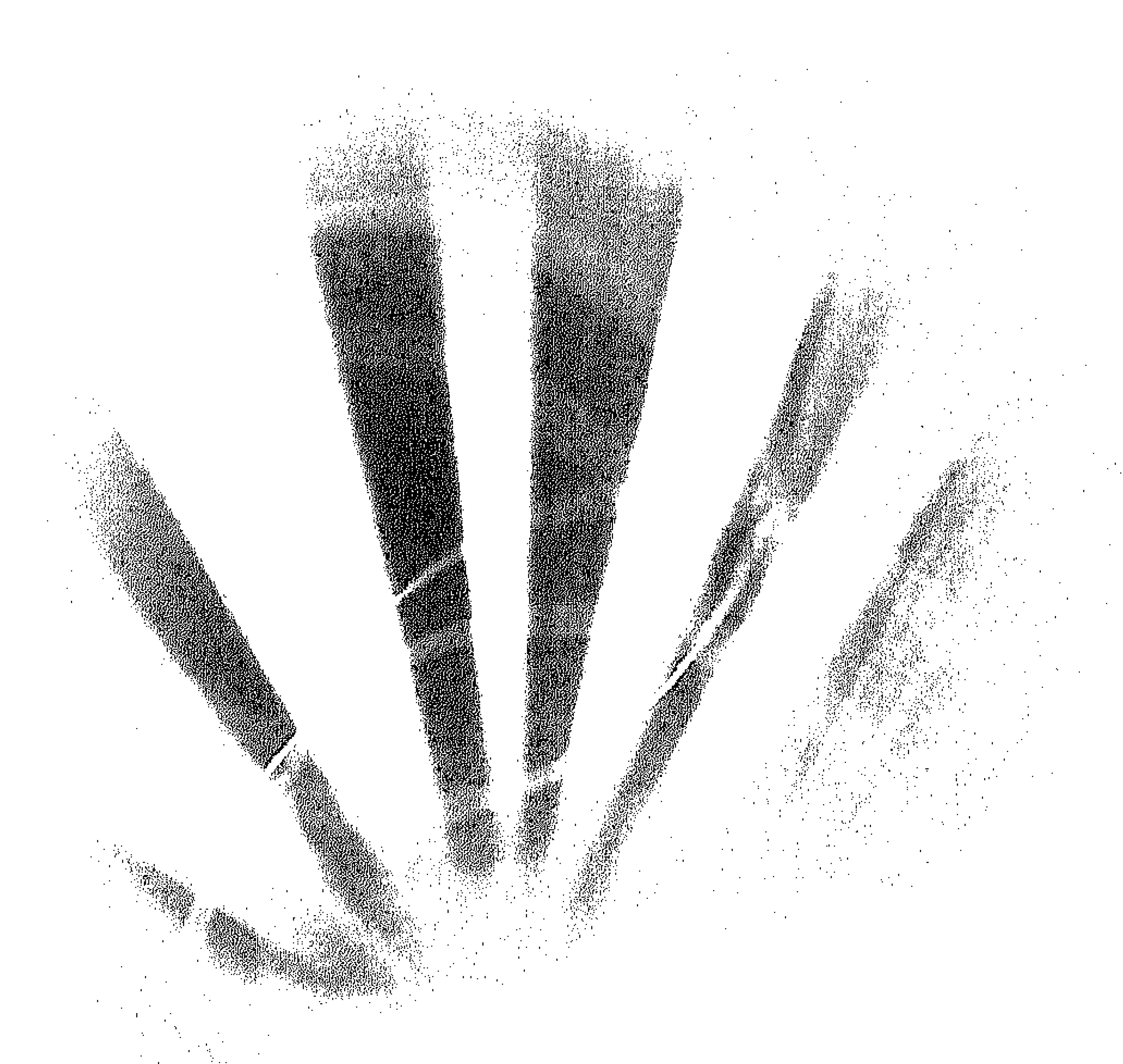
الشعر في وعينا الجديد مُلهم من شياطين مُعيّنة مُسمّاة مرئية، مُلهم مُستفز من قضايا الواقع الإنساني المجبول على النقص ابتلاءً من الله ليحثه على طلب الكمال.

---

(١) من أصحاب هذا الرأي ابنُ قتيبة في كتابه الشعر والشعراء.







الباب الأول

إشكاليات الواقع في الطرح الشّعري

الفصل الأول

قضايا الواقع الإسلامي

○ العلاقة بين الشعر والواقع:

العلاقةُ بين الإنسان والواقع علاقةٌ دراميّة، طرفاها ثائران ديناميكيان؛ فالواقع المحيط بالإنسان مُتغيّر، مُتجدّد، لكنه غير مكتمل. لحكمة من الله أرادت هذا الفراغ ليكمله الإنسان. وهو - أي الواقع - يحتاجُ إلى الفعل الإنساني.

والإنسانُ ذاته هذا الكائن دائم البحث عن الواقع الأفضل، دائم التبرم والشكوى من النقص، هو ذاته كائن ناقص، يصطدم بالواقع من جهتين: جهة بحثه عن الكمال ورفضه لنقص الواقع، وجهة نقصه التي يعي من خلالها أنّه لن يكفَّ لحظة عن البحث عن المثال، لسبب واحد هو أنه لن يعثر عليه، ولن يمسك به، لكنه محكوم عليه - اختباراً - بهذا البحث، وهذا الشغف.

○ وإذا كانت صلة الإنسان بالواقع، هي هذه الصلة الثائرة المتفاعلة الدراميّة، فإن علاقة الشعراء بالواقع، واستثارتهم منه أكثر تميّزاً وحدّة، وأكثر قوة نوعيّة وكميّة معاً، فالشاعرُ «لا يمعنُ النظرَ في الحاضر كما هو ويخرج القوانين التي تتناسب ونظام الأشياء الحاضرة، ولكنه ينظرُ إلى المستقبل من خلال الحاضر. وأفكاره هي أصول الزكرة، وثمرة العصر الأخيرة».[1]

---

(١) برس بيش شيللي: مقال (دفاع عن الشعر) من كتاب (مهمة الناقد) لوليم هازلت / سلسلة كتب ثقافية / ص٧٩.

والصلة التي نشيرُ إليها بين الشاعر والواقع ليست هي المعاينة الإحصائية للواقع، أو الرصد الآلي لأحداثه، إنّ الصّلة الحقيقية بين الشاعر والواقع، هي انشغال الشاعر بكليّة الواقع، والتفاعل معه بعين لاقطة ملاحظة، تنتبه إلى نقصه، فتستثار من هذا النقص، وتُهيِّج، من ثمّ - النموذج المثالي القابع في ضمير الشاعر والذي يدفعه إلى الإبداع ليطرح الرؤى، ويرفض النقص ويُقدِّم بديلاً جمالياً للواقع المُستلب المستلب، فمهمة الشعر هي «دائماً طرح الأسئلة. لابد أن يكون الشعرُ نارَ الحلم التي لا تهدأ. هو النموذج الأبدي هو البحث الذي يظلُّ بحثاً. هو إعادة النظر باستمرار»(١).

إنّ في داخل كل إنسان في الوجود نموذج مثالي للحياة قابع في فطرته مُودع في ضميره، وهو ينطلق في احتكاكه بالحياة من نقطة ضوء هذا النموذج، فيقيس الحياة واعياً - أو غير واع - بعرضها على هذا النموذج الذي أودعه الله الفطرة الإنسانية، ليعين الإنسان في رحلته وابتلائه ومهمته في الكون.

والشاعرُ، هذا الصَّائحُ في طلب الكمال - الفني والمادي - أكثر الناس استشعاراً للمثال في جنباته، وأكثر الناس إحساساً بثقل المثال عليه، واندفاعاً إلى تجسيده في الوجود الإنساني.

والشاعرُ في كل هذا لا يتزيّى بزي الوعظ المباشر، ولا يهتم بالواقع باعتباره صاحبَ نفوذٍ فيه، أو صاحب موقعٍ ماديّ بل بصفته حاملاً لقيم الجمال.

وهذه الصّفة للشاعر تتّسق مع ماهية الشعر باعتباره التعبير الجمالي المؤثّر المُعبِّر عن رؤية صاحبه للوجود الإنساني.

من هنا يتوحد الكيانان: الشعر والشاعر، يتوحدان في الماهية والغاية.

- من منطلق البحث عن المثال، والاكتمال من خلال تصوير المثال تصويراً جماليا في التجربة الشعرية يندفع الشعراء إلى التفاعل مع واقعهم، فهم يقدمون رؤاهم المثالية في التجربة الشعرية، وينادون بإحلال المثال محل الواقع البشري الناقص ولذلك، أذكر

---

(١) أدونيس /مجلة الهلال (المصرية) عدد سبتمبر ١٩٦٧م / ص ١٦١.

هنا ما توصّلتُ إليه في دراستي للقصيدة العربيّة المعاصرة من أن المبدع «يساهمُ بفعل إبداعي- إذا جازت التسمية- فهو يُقدّم «الحل الجمالي»[1].

- انطلاقاً من وجهة النّظر هذه، نستطيعُ أن نعتبر الشعر خاصة والإبداع- عامة- ثورة «لا بكونه يتحدثُ عن قضايا ثوريّة بل بكونه يحمل رؤية جديدة، بلغةٍ جديدة»[2].

ويكونُ الشعر في هذه الحالة «هو الكلام ضد الكلام»[3].

وتتخذ مفردةُ «الكلام» في هذه الجملة أكثر من دلالة:

الكلام الذي هو النسق اللغوي الإيقاعي في الشعر، أو هو الأفكار والرؤى في الشعر، ... وهو في الحالين ضد كلام آخر (ينتجه) الواقع: ضد السائد في الفكر والشعور، والنظرة التقليدية السطحّية للحياة.

● ● ●

(١) عرضتُ لهذه القضية في كتابي: «القصيدة العربيّة المعاصرة»: تحليل نقدي للبنية الفنية والفكرية / دار المطبوعات الجامعيّة / ٢٠٠٦م / ص١١٨.

(٢) أدونيس / سياسة الشعر / ص١٧٥.

(٣) أدونيس / مُقدّمة للشعر العربي / ص٧٨.

٥ قياس جدوى الإبداع بصلاح الواقع في شعر الزهراني:

لازمةٌ شعريّة يُعاينها الناقد في شعر حسن الزهراني، وهي تأكيد ارتباط جدوى الإبداع بصلاح الواقع، أو لنقل تأكيد، قيمة الإبداع بمدى نجاح الإبداع في إصلاح الواقع.

إن الشاعر يضع مقياساً خاصاً للشاعريّة، ومقياساً خاصّاً لجدوى الشعر هو تلمُّس نجاح هذا الشعر في تغير الواقع إلى الأفضل، في دفعه للنمو، في دفعه إلى الضياء، إلى السّماء.

هذه الفكرة من اللوازم الفكرية في شعر حسن الزهراني، يراها الناقد في كثير من القصائد التي يخاطب فيها الشاعر شعره في مونولوج خاص، راجياً إياه أن يصمت وأن يكف حيث لا جدوى، ولا منارةً ولا أمل في هذا الواقع، ومن ثمّ: لا أمل في الشعر.

كما يعاين الناقد في شعره مواضع كثيرة يتوحّد فيها الشاعر وشعره في هم واحد، ولحظات اغتراب واكتئاب واحدة عند معاينتهما لمشكلات الواقع.

من هذه المواضع قصيدة (النداء الأخير) التي يُوجّه فيها هذا النداء إلى طرفين: إلى الأمة الإسلاميّة محذراً من الضعف والتخلي عن موقعها، والنداء الثاني إلى قلمه، إلى إبداعه حيث يرجوه بالكف عن البوح حتى يتغير هذا الواقع المؤلم. في (النداء الأخير) يقول الشاعر:

ناشدتُك الله بعد اليوم يا قلمي   لا تكتبُ الشعرَ حتّى يشرقَ الأملُ

ويقول فيها:

أمّا إذا لم يكن فالصمتُ يا قلمي   أولى إلى أن يواري حزنك الأجلُ[1]

. وإعتام الواقع مُدخل إلى شعور الشاعر باليأس من جدوى الشعر. هكذا يقول في قصيدته (سبت الحضيض) واصفاً إحباطه من الواقع المحيط، وواصفاً إحباطه من

---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص٢٥



إبداع لا يستطيع أن يضيف إلى هذا الواقع أملا.يقول الشاعر:

«يا (سادن) الشّيم

الزكيّة في ملاجئنا

لمن؟ ومتى

وكيف أقول

شعراً

في خريف الصدق

جَفت كلُّ أوردة القصائد

والمعاني دون ألوان

وأقلامي تحجّر

نبضُها

وأنا أسيرُ

في وهاد الحزن

وحدي

لا مداد ولا ورق»(١)

و الانشغال بهموم الواقع، وصورته غير المثاليّة يدفع الشاعر إلى التخلّي عن (أناه)، عن همّه الخاص، فيبتكر في قصائده مطالع جديدة، معارضاً المُقدمَة الغزليّة للقصيدة العربيّة التقليديّة، معللا هذا معتذراً عنه بهموم الواقع الإسلامي، وكأنّ الشاعر يقترح على الشعراء المعاصرين مقدمات ومطالع جديدة تناسب واقعهم المؤلم، وتصدر عنه، وتلائمه، بديلاً لتلك المقدمات المليئة بمعاني الغزل وغيره.

يقول حسن الزهراني:

تحجّرتْ في فمي يا حلوتي الجملُ ... واسودّ في ناظري الحلم والأملُ

لا تطلبي من أسير الحزن قافيةً ... تشدو بحسنك أو يشدو بها الغزلُ

يا حلوتي: كيف لا يغتالني ألمي ... وكيف لا يحتوي أيامي الملل

أما ترين كلاب الصرب تنهش من ... أعراضنا، مالنا في أمرنا حيل

أما ترين «يهودا» في الخليل سطو ... على المصلين كم من ساجدٍ قتلوا(٢)

---

(١) ديوان تماثل / ص١٢٦ / ١٢٧.

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص٢٢.

- مشكلات الواقع الإسلامي خاصة تحاصر الشاعر، وتفرضُ ذاتها بقوة على وعيه الإبداعي، من هنا تقتحم هذه المشكلات قصائده في تجاربها المختلفة، فيعاينُ الناقد هذه المشكلات في القصائد التي يصف فيها الشاعر رحلاته داخل مدن المملكة، وقصائده في مدح قادة المملكة ورموزها، وقصائده في وصف الملتقيات الثقافية الشعرية.

بل تتغلغل هذه المشكلات في القصائد التي يصف فيها واقعه الحياتي ويهديها إلى أبنائه في ميلادهم أو نجاحهم أو...

كذلك في قصائده الموجّهة إلى شباب المسلمين، وفي وصف الإبداع وماهية الشعر.

- المشكلات الإسلاميّة مُنغرسة في التجربة الشعرية للشاعر تتصدَّر كافّة همومه وتتسيدها.
- من أبرز هموم الواقع الإسلامي شغلاً لهذه المجموعة الشعرية:

أولاً: الحق الإسلامي المُستلب، والمُصوَّر في ضياع المدن الإسلاميَّة التي تحمل قيمة رمزيّة دينية هامّة تتعدى قيمة المكان. على رأس هذه المدن (القدس السَّليبة) التي تبدو (الوجع الدائم) في هذا الشعر.

يقول الشاعر عند زيارته «لجازان» مُقدِّما نفسه للمدينة تقديماً جديداً بوصفة ذاتا موجوعة أدماها استلاب القدس، يقول:

أتيتُكِ يا جازان، شعري سفينتي
وقلبي لما في القدس من وجع يدمى[1]

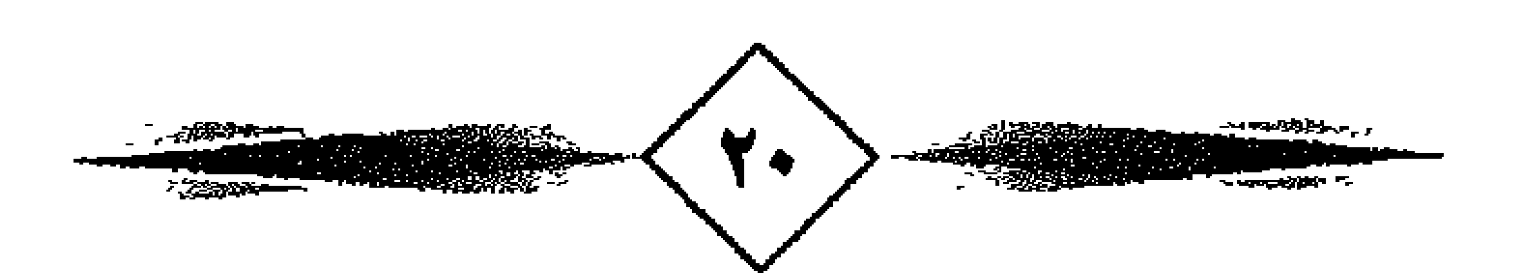
- ويصف المواجعَ الإسلاميّة باعتبارها المُحرِّض الأول لشعره، تحريضاً على الألم، والشدو الذي هو أقرب إلى البكاء. هذه المواجع تُوحِّد بين قلبه وشعره، يقول:

قلبي على فنن القــوافي طائرٌ
يشدو فترهف سمعها الألحانُ
يبكي على (القدس) السليب وتارة
تـنـداح عـبـرَ دمـوعـه لبنان
(كشميرُ) و(البلقان) في زفراته
تسري وتوقد حزنه (الشيشان)
كم بات موجـوعاً يسـامرُ همَّه
وتحـيـطُه الآهـات والأحزانُ[2]

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١٣٦.

(٢) نفس المرجع / ص٤٦.

- وفي طرح غير تقليدي لمشكلات الواقع الإسلامي - والعربي - يُهدي الشاعر إلى أبنائه في يوم ميلادهم هذه المشكلات ويُوصيهم بميراثه الدّامي، وبإرثهم المُفجّع.

ونقول إنَّ هذا الطرح غيرُ تقليدي لأن معرضه غيرُ مُتوقَّع،

ولأنّ سياق القصائد التي قالها الشاعر في أيام ميلاد أبنائه سياقات يُفترض فيها البهجة، والبشر، والتفاؤل، ويُفترضُ فيها ألاَّ تُثير مثل هذه الأشجان، وألاَّ تسلب الشاعر من هذه اللحظات الخاصة إلى (الهم العام). إنه طرح غير مُتوقع أن نبصر الشاعر في القصيدة ممسكاً بطفله الوليد فرحاً به، ونراه في ذات اللحظة يُوصيه بهموم المجتمع الإسلامي، وكأن قلب الشاعر قد انفطر وانشق وتصدَّع من هذه الهموم، حتى أصبحَ عاجزاً عن تذوق الحياة الخاصة، وأصبح عاجزاً عن الهرب من هذا الواقع.

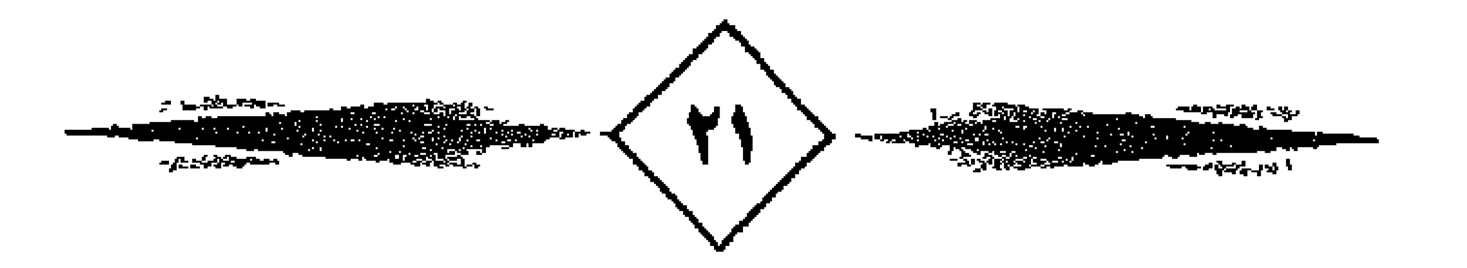
- كثيرة هي القصائد التي يتضافر فيها الإحساسان معاً: إحساس الشاعر بقدوم الحياة وبدئها، وامتداده هو زمنيا من خلال وليده، وإحساسه في ذات الوقت بمذاق الفناء والتراجع وتلاشي الكيان الإسلامي. البدءُ يذكره بالانتهاء. الميلاد يستدعي إلى ذاكرته وشعوره الموت. لحظة الفرح يغتالها الأسى والشجن المتوطن في الفؤاد.

يقول الشاعر في قصيدة (غبار الدموع) التي أهداها إلى ابنه «فيصل» - في يوم مولده - :

(ولدي) فديتك جئتَ والدنيا على
كفِّ الفجائع والهموم تزلزلُ
فتحجَّرت قطراتُ دمعك حسرةً
فطريقهُا منذ الولادةِ مقفلُ
عيناك يا ولدي رأت ما لم تر
أبصارنا والأمر حقاً مُذهلُ
أبصرت حال المسلمين وما جرى
من ذلهم، والذلُّ سهم يقتلُ[1]

---

(١) ديوان تماثل / ص٦٧، ٦٨.



- وفيما يُشبه لحظة الميلاد، في ليلة تأهب ابنته «سحر» لأول يوم دراسي في حياتها، يمزجُ الشاعر تهنئته لابنته، بتوصيته لها بهذا الإرث الثقيل، يقول شاعرنا:

غدا سيفتحُ بابُ الهمّ يا (سحرُ)

وتمتطي قلبَكِ الأعباءُ والكدرُ

غداً تسيرين في درب العناء كما

سرنا، ويُشقي خطا أحلامك السفرُ

غداً حقيبتك السوداء تملؤني

خوفاً، وتملؤها الأوراقُ والصور

غداً تُجرعك الأيامُ علقمها

ويرتمي فوق نامي صبرك الضجرُ

الشاعر في هذه الأبيات - وفي سائر القصيدة - لا يعدُ ابنته في يومها الدراسي الأول بامتلاء حقيبتها بأسباب المسرَّة (الحلوى واللعب والدمى والبهجة) لا يعدها بالحياة، بل يعدها بالواقع الدَّامي المؤلم المحزن، ويُخبرها بما عاناه وكابده، وينبئها أو يبشرها بنظير ذلك.

ويأتي تكرار مفردة (غدا) تأكيداً لانشغاله بالمستقبل، بالآتي، حيث الغد هنا - وهو عنوان القصيدة - غد الطفلة في أول تجاربها الدراسية، وغد أبناء هذا الجيل، مستقبلهم الذي يراه الشاعر مُعتماً، محاصراً بالإعتام. الغدُ هنا هو باب الهم المفتوح، هو درب العناء، هو هذه الحقيبة السوداء المليئة بالخوف.

- في كثير من القصائد يتوسل شاعرنا بمرحلة الطفولة لتصوير رؤيته للواقع، وعرض استشرافه لمستقبل واقعنا الإسلامي، وسوف نعرض لمواضع تعتمد على ثيمة الطفولة، ورمز الطفل في الفصل الخاص بالصورة الفنية وأدواتها الرمزية - إن شاء الله - ولكننا نتوقف في هذا المعرض لنقول:

إنَّ توسل الشاعر بمرحلة الطفولة للتعبير عن تأزم الواقع لا يبدو مجرَّد اعتماد على الدلالة الشائعة للطفل باعتباره رمزاً للمستقبل بل يبدو احتفاءً واستثماراً لهذا الجزء الكامن في الشاعر، وفي كل إنسان هذا الموضع الحالم البريء من تكويننا الإنساني، هذا الموضع الذي يُعبِّر عن ذاته بحرية في خلوتنا، أو وجودنا مع مَن نأتمن، بعيداً عن أقنعة المجتمع واضطرارات الحياة.

كما أنَّ التعبير عن هموم الواقع من خلال نموذج الطفل إدانة لهذا الواقع، من خلال توظيف دلالة الطفل على البراءة التي هي في أساسها براءة من الوعي في المقام الأول، ومن ثمّ فانَّ الشاعر حين يدهمُ براءة الأطفال بهذه الهموم إنما يُعبِّر عن إدانته للواقع الذي لم يترك مجالاً حتى لبراءة الأطفال.

- دلالة أخرى نلمحها في توظيف الشاعر لنموذج الأطفال في عرض قضاياه الواقعية، وهي انسجام تكوينه الشعري وصدق شعوره بالالتزام، إذ يتَّسق هذا التوظيف مع ما سوف نطرحه بعد صفحات من حرصه على أداء رسالة الشعر، وتصوير المثال للجيل القادم من الشباب. حرصه على بقاء الوعي لا غيابه.

ثانياً: الصورة السلبية للمسلمين:

- من أبرز مشكلات الواقع الإسلامي في شعر حسن الزهراني الصورة السَّلبية للمسلمين، إذ يدين في كثير من قصائده تخاذلهم، قبالة عدوهم المتربص بهم، كما يدين غفلتهم وسلبيتهم.

يعرض الشاعر هذه الصورة السَّلبية في قصيدته (السامريَّ) مصوراً نموذجاً فريداً للعجل السَّمين، إذ يجعله مصنوعاً من ذات داء المسلمين: أي من تخاذلهم وضعفهم وخيانة السامريِّ لهم. وكأنّه يقول في هذه القصيدة إنَّ العجل الذي أضلهم هو منهم وهذا هو أصل شقائهم. يقول الشاعر:

«إنا هنا

متقابلون على موائد صمتنا

نذرو حصاد عنائنا

لبيادر الجوعى

للوك حكاية

(القرصان)
يخطفُ كنز هيبتنا
لسُمَّار التشفّي
في جزائر خوفنا
المنحوت في بحر الغباء
ونشمُّ رائحة الدماء
تُعطّر الأجواء
والشهداء.
ينتظرونَ فوق الأرصفة...
وقبورهم فتحت لهم أبواب لهفتها
بشوقٍ للضياء..
بُح النداء
بُح النداء
مُزج البكاءُ
مع العواء.
وتشكلت ألحانُ (سيمفونيّة)
الإرهاب في أوتار خيبتنا
وعُدنا في دياجينا
قليلاً للوراء
وحين أسفر صبحنا
عُدنا كثيراً للوراء.
عُدنا كثيراً للوراء.
نقولُ في غيبوبة عمياء.
للأعداء ملء خنوعنا
هل من مزيد، هل من مزيد.»[1]

(١) ديوان تماثل / ص١٤٠ / ص١٤١ / ص١٤٢.

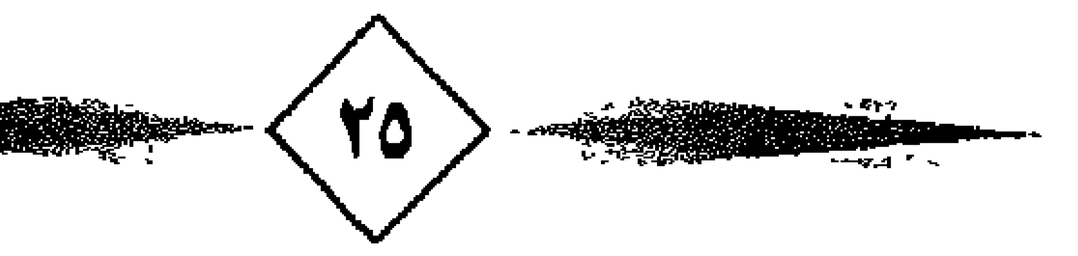
تتضح إدانة الشاعر للمجتمع الإسلامي، من خلال صورة الأفعال المنسوبة للمسلمين ـ وهم يمثلون (الذات) ـ والأفعال المنسوبة إلى (الآخر) ـ أي العدو ـ. فالأفعال المنسوبة إلى المسلمين أفعالٌ سلبية تؤدي إلى هزيمتهم واستلابهم. أفعال تؤكد أنهم كيان غائب عن الفعل الإيجابي فيما يخفي الانتباه والحذر من الآخر.

أمّا أفعالُ الآخر، الذي أشار الشاعر إليه باسم (القرصان)، و(السامريّ) فهي أفعالٌ حقيقية أي منتجة ومثمرة من حيث تمخّضِها عن المزيد من القوة، والمزيد من إضعاف المسلمين.

نتبيّنُ دقة طبيعة الأفعال في الشكل الآتي:

الفعل الإسلامي	دلالته	الفعل اليهودي	دلالته
١ ـ متقابلون على موائد صمتنا	الصمت	القرصان (يخطف كنز هيبتنا	القوة
٢ ـ نذرو حصاد عنائنا	الجهد		
٣ ـ لوك حكاية القرصان	الخوف		
٤ ـ نشم رائحة الدماء	العجز		
٥ ـ الشهداء ينتظرون فوق...	العجز والهزيمة		
٦ ـ بح النداء	العجز		
٧ ـ مُزج البكاء مع العواء	الهزيمة		
٨ ـ تشكل الحان الإرهاب	الاضطراب		
٩ ـ عُدنا في دياجينا للوراء	التراجع		
نقول في غيبوبة: هل من مزيد	الهزيمة		

من خلال الشكل السابق نلاحظ أنّ الأفعال المنسوبة للكتلة الإسلاميّة أكثر من مثيلاتها المنسوبة إلى اليهود. وهذا الفارق الكمي لا يدل على دلالة إيجابية، فالفعل اليهودي دال على القوة والنفاذ رغم قلته! ومن ثمّ تبدو الأفعال المنسوبة إلى الكتلة الإسلاميّة أفعالاً من الناحية النحويّة فقط، ـ أي من ناحية تقسيم عناصر الكلم كما يقول النحويون ـ هي أفعال بالهيئة لا بالدلالة، لأنها تصف استلاب القوة، لا تدل على وجود قوة.



ثالثا: تأصيل ملامح البطل العربي الإسلامي:

- في القصائد التي يخاطبُ فيها الشاعر قادة المملكة، ورموزها السياسية والفكرية والاجتماعيّة، نرى دلالتين هامَّتين تتعلقان بقضية تصوير الشعر لقضايا الواقع:

- **الدلالة الأولى:** وهي دلالة ظاهرة، وهي توجُّه الشاعر إلى هذه الشخصيات بالمديح والامتنان والإكبار، مبرزاً من خلال هذا كله جهودهم في سبيل إعلاء شأن المملكة، والحفاظ على وحدتها، وهو في هذا الخطاب الشعري يمتدح الوطن ورموزه معاً، يفخر بالمكان والإنسان.

- **الدلالة الثانية:** وتتبطّن الدلالة الأولى وهي غلبة الأصولية الشعرية على طرح الشاعر لهذا الموضوع، حيث يلمح المتلقي ويسمع المتلقي الصوت الشعري العربي القديم منطلقاً من حنجرة الشاعر، وهو يمتدح هذه الرموز، من خلال إبرازه لذات الخصال العربيّة النبيلة التي كانت تتردد في قصائد المديح التقليدية، وعلى رأسها: القوة والكرم والشجاعة، والنبل ونجدة الضعيف، وإيواء المحتاج... الخ.

ممّا جمعه العرب في كلمة (المروءة)، حيث دلّت هذه الكلمة على مجموع الفضائل أو الأخلاق المتدحة في المجتمع العربي القديم.

يتبنّى الشاعر "المعيار القيمي" العربي القديم في وصفه لبطولة الملك عبد العزيز - رحمه الله - في قصيدته "أغنية الريحان" حيثُ يقول فيها:

زارَ المجدُ فاستدار الزمانُ ... فإذا الكونُ كلُّه عنفوان

وتجلّى (عبد العزيز) بسيفٍ ... ماتَ خوفاً لّما رآه الجبانُ

وتجلى (عبدُ العزيز) لِتَروى ... من ينابيع صدقة الآذانُ

وبني صرحَ مجدنا في زمانٍ ... قلَّ فيه الإخوانُ والخلانُ

ثم سار الأبطالُ بعد أبيهم ... ما ثناهم عن عزمهم خوَّانُ[1]

---

1) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١٢٧.





ويقول في قصيدة (تبوك المجد)، وهو يكرّس للبطولة صفات المجد والسَّعد، والسؤدد، والعزة...:

لقـد زادك (الفهـدان) عزّاً ورفعـةً

وزدت بـمـا زادك شــعـري وأوراقـــي

وزادكِ (عـبـد الله) سـعداً وســؤدداً

و(سلطان) إن حام الردى حصنك الواقي[1]

وفي احتفاليّة بمرور مئة عام على توحيد المملكة يبرز الشاعر في رموز أبطال المملكة الصفات العربية الأصيلة وعلى رأسها: القوة والشمم والكرم، يقول:

مئةٌ
يُروّض خيلها
صقرُ الجزيرة
يمتطي صهواتها
الأفذاذ
يقدمهم
(سعود) السَّعد
ينهضُ
(فيصلُ) التاريخ
يُقبلُ
(خالد) الإحسان
يُشرقُ
(فهدنا) فهدُ
التقدم والرخاء
وحوله أسدُ العرين»[2]

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١٢١.

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٩٣، ٩٢.



والبطل في الطرح الشعري لحسن الزهراني يحمل سمات النموذج العربي القديم: السمات الشكلية، والنفسية الخلقية، فهو وضَّاح الجبين يسمو إلى المجد والمعالي. هكذا البطل في قول الشاعر:

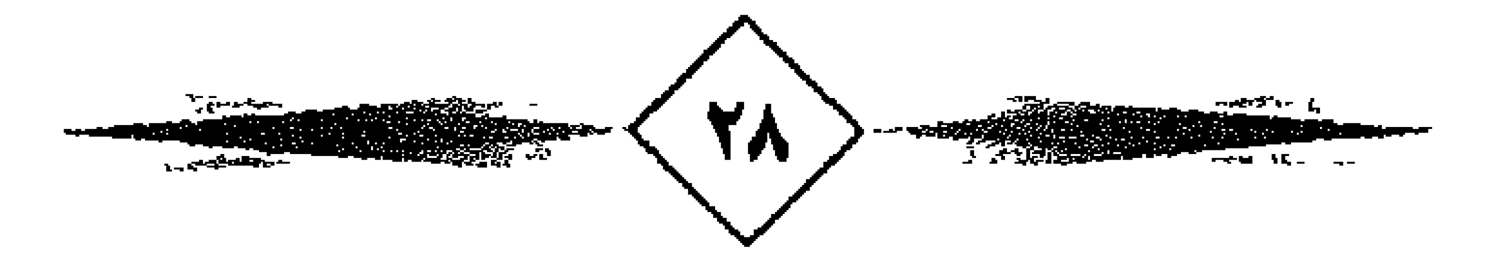
«عبد العزيز
وتضحكُ الأعوام
في فرحٍ
وترفع كفها الجبَّارُ
إجلالاً وتقديرا
لذكر الفارس المغوار
وضَّاح الجبين
ها نحن
يا صقر الجزيرة
مثلما خططت
سرنا للمعالي
دونما خوفٍ
و لا كلل
وأرشدنا إليها
السائرين»[1]

ويقول مُكبِّرا شخصية الأمير عبدالله بن عبدالعزيز - وقت أن كانَ وليًّا للعهد - عند زيارته للباحة في قصيدة (الليث والجوهرة):

وعبدُ الله للأمجـاد ليثٌ	يُعلّي شانها يحمي حماها
ولي العهد يا رمـز المعالي	ومن دانت لهـمّته ذُراهـا
ويامن كفّه بالجود تهمي	فيبلغ كلَّ قاصيةٍ نداها[2]

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٩٤، ٩٣.

(٢) الديوان السابق / ص٢٥.



وإلى جوار هذه الخصال العربيّة المحمودة للبطل يُكرِّس شاعرنا سمات البطولة الإسلامية: الإيمان، الحلم، العفو، الانتصار للحق، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، مراقبة الله، القيام بأمر الرعية وغير ذالك من صفات إسلامية أضافها الإسلام إلى ما كان محموداً من أخلاق العرب قديماً.

وتتردد هذه السمات الإسلاميّة والعربية في قصائد حسن الزهراني المُوجَّهة إلى ملوك وأمراء المملكة، لتشكل في مجموعها لوحة رائعة للبطل الإسلامي العربي: المُعاين والمرتجي، أي البطل الملموس في الواقع، والمرتجي في الضمير كمثالٍ ونموذج.

يقول الشاعر في قصيدة (قبلة في جبين القبلة):

مازال (عبد العزيز) اليومَ في دمنا

ينسابُ بين هضاب الشام واليمن

إحدى يديه بها المرجانُ ناصعة

ولؤلؤ في اليد الأخرى على السفن

وفوق هامته الشماء مصحفُه

ورايةُ الحق نورٌ في دجى الإحن

بنى على العدل والإحسان دولته

وكان سهماً على الأحقاد والفتن

وخطّ دستورها من هدى خالقه

فرفرف الأمنُ في الصحراء والمدن[1]

وكذلك يبرزُ البطل العربي الإسلامي في تلك (اللوحة الشعرية) التي صاغها ورسمها الشاعر للملك فهد- خادم الحرمين الشريفين، حين يقول:

في كل شبر من جزيرتنا	**صرحٌ يلوحُ ومعلمٌ يشدو**
ومآذن البيتين شاهدةٌ	**بسخاء بذلِ ماله حدُّ**
يا سيدي في ظل حكمتكم	**سادَ الأمان وعيشنا رغدُ**

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٧

وهو أيضاً السيف / القوة الحامية لهذا الدين، ولهذا الوطن، كما يمتدحه في ذات القصيدة، قائلاً:

يا سيفنا البتّار إن صرخت ... ساحُ الوغى وتواثبَ الجندُ

سيفٌ كضوء الشمس لمعتُه ... ما ضمّه في ليله غمدُ

يا ليثنا المقدام كم نمنا ... في راحةٍ، وأضرّك السهدُ[1]

• والشاعر لا يكتفي باستحضار المعيار العربي في تقييم البطل، بل إنه يستعيد ذات المفردات التي كان يُوصف بها البطل في الشعر العربي القديم، فالبطل شمسٌ، وكوكبٌ،وبحرٌ.

يقول الشاعر في مديح خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله:

كوكبُ السعد جاءكم في وقارٍ ... فتجلّى على الوجود ضياءُ

ويقـــول:

أنتَ بحرٌ من الخصال، وشعري ... زورقٌ ما لشـوقه ميناءُ

ويقـــول:

أنت شمسٌ تضيء في كل أرضٍ ... أنت للموجعين منا دواءُ[2]

إنه لا يستدعى إلى ذاكرتنا صوت النابغة الذبياني فقط حين يقول مادحاً

فإنك شمسٌ والملوكُ كواكبٌ ... إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكبُ

إنه لا يستدعى هذا الصوت فقط، بل يستدعي الذاكرة التراثية في تقييمها للبطل عامة، بما يدل على تملك الوعي التراثي لذاكرة الشاعر، وذوقه، وقيمه، وفي ذلك نؤكد أنه لا يتزيى بالتراث. إذا كان التزيّي يعني ملامسة الثوب للجسد خارجياً فقط. بل نقول إنه يتلبس التراث ويعيشه ويعتنق كثيراً من قيمه ورؤاه في هذا الجانب

في قصيدته ((أغنية الريحان)) تتصّدر السمات الإسلامية اللوحة التي رسمها شاعرنا للملك فهد. رحمه الله. يقول:

قائد مؤمنٌ وشهمٌ وأبيٌّ ... ومُحياه للنّدى عنوانُ

جعل الدين نصبَ عينيه نورا ... فتولّى توفيقه الرحمن

نشر الفهدُ راية العدل حتى ... ساد فينا الأمان والإيمانُ

أشرقت بالسرور شمسُ سلامٍ ... في بلادٍ دستورها القرآنُ[3]

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١٣ / ١٤.

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٢٣.

(٣) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١٢٨.





إن تكريس صفات البطل الإسلامي والعربي في الشعر، يدل على وعي الشاعر برسالته الشعرية، إذ يبرز من خلال مدائحه لرموز المجتمع وقادته الصورة المثالية للبطل، يُبرز القدوة والنموذج الذي تمنّى من ملامسته أنه يستمر في الواقع، وتمنّى من خلال وصفه في الشعر أن يخلدّه اهتداءً لمن بعده، وقياساً يصعبُ الخروج عليه.

وإذا كان بعض النقاد العرب قد افترض أن مغالاة الشاعر العربي القديم في وصف الممدوح قد أتته من الرغبة في تجسيد المثال الشعري في الشخصية الواقعية - وكأنه يلزم الممدوح بهذه الصورة ويقول له: كُن على هذه الصورة - فالشاعر العربي المعاصر أكثر إدراكاً لهذه المعاني التجريدية المطلقة مثل:

المثال، والنموذج وهو مع ذلك أكثر واقعية واتزاناً في مدح الأبطال والرموز الاجتماعية، وذلك لاشتماله على الحسنيين: المثالية الفطرية أي المثالية المودعة في الفطرة، والمثالية الواعية التي كوَّنتها التجارب والخبرات المعرفية.

- القدوة والمثال في الشخصية العربية والإسلامية قدَّمها الشاعر من خلال نماذج أخرى في المجتمع لها موقع القيادة، والمسؤولية والتوجيه، ولها خطورتها في التأثير، لأنها محل تقليد وإكبار، وثقه قدَّم شاعرنا المثال من خلال شخصية (المعلم) الذي نطالع ملامحه في قصيدة (الشرف الأسمى) ونراها ملامح منحوتة نحتاً شعرياً يقتربُ بها من الجمال المطلق، والمثال المطلق الذي صوَّره اليونانُ في فنونهم. المعلم في هذه القصيدة هو القيم المطلقة، وليس الجسد والمادة، هو الحزم والصبر، والعطاء غير المحدود، وهو النبل، والبذل والتسامي على البشرية. يقول الشاعر:

يمينك سيفٌ يرهبُ الجهلُ حزمها

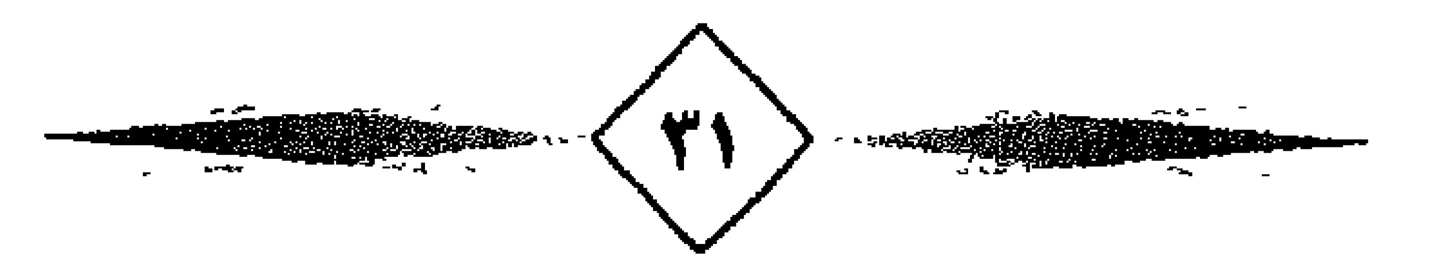
وصدرك من ساح المحيطين أرحبُ

فؤادك مأوى للحيارى يضمُّهم

وعطفك نهرٌ من ذرا الود يشربُ

وأعصابك السمرُ الفتية سُلمٌ

لأحلامنا تسمو عليها وتدأبُ





ويقـــول:

نـراك قـريباً بيننـا في تواضـعٍ
وأنت إلى الجوزاء في القدر أقربُ[1]

تُنيرُ لنا عـمرَ السـرور ببسـمةٍ
تفيضُ حنـانـاً كـل صبح وتعذبُ

فتفـتـح أبواب الحـياة لسـعينا
وقـلـبك من طـول العنـاء معذبُ

من ذات المنطلق: الرسالة الاجتماعية للشعر، يصف الشاعر ((هموم المعلم))[2] والإعاقات التي تكبل يده، وتعيده إلى الواقع، وتمنعه من الوصول إلى آفاق المثال.

وهو ذات منطلقه في قصيدة ((هموم المدير))[3] التي قد لا تروق في مدار اهتمامها هي ومثيلاتها المعارضين لمبدأ الالتزام في الشعر ولكنا نراها صادقة في تعبيرها عن مجموع الرؤية الشعرية للشاعر ونراها منسجمة مع مفهومه لدور الشعر. كما نراها تتسق مع الموقع النبيل المفترض للشاعر خاصة وللمبدعين عامة في الحياة الإنسانية. الشعور بالالتزام والمسؤولية، والحرص على تكريس المثال يدفع الشاعر إلى الكتابة للشباب في قصيدة تذكرنا بالمعاني التي دار حولها الشعر الواقعي في الخمسينات والستينات من القرن العشرين.

يقول الشاعر: «قل للشباب»

صروح المجد يبنيها الشبابُ	ونور الشـمس يرهبه الضـبابُ
إذا عزم الشـباب على محالٍ	فصلبُ صخـور قسـوته سـرابُ
وإن صَلحَ الشبابُ فكلُ خيرٍ	نـؤمـلـه إذا صـلـح الشـبـابُ
لهذا جئت أسمعهم نشيدي	واسـأل لا يـفـاتـحني الجـوابُ
ألسـتم خير كنز في بـلادي	بلى: ويقود بوصلتي الصواب[4]

الالتزام هو مبدأ الشاعر، أمانة الكلمة ودورها المسؤول في الحياة هو همه الإبداعي الذي يدفعه إلى نحت المثال، نحت النموذج إبداعياً ليؤكد رسالة الشعر في التحريض على الخير والحق والجمال.

(١) ديوان تماثل / ص٧٩-٨١.
(٢) ديوان صدى الأشجان / ص٦٩
(٣) ديوان صدى الأشجان / ص١٢٥
(٤) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٨٣.

الفصل الثاني

قضايا الواقع الاجتماعي

- **في رحلته الشعرية**، بدءاً من ديوان ((أنت الحب)) الصادر ١٤٠٩هـ وحتى ديوان ((أوصاب السحاب)) الصادر ١٤٢٧هـ، يتسم طرحه الشعري لقضايا الواقع. الاجتماعية والسياسية، بسمة الأصولية التي نعني بها: امتداد المفهوم العربي القديم لدور الشاعر في المجتمع، وقيمته في هذا المجتمع، باعتباره حاملاً لرسالة وهي رسالة هامة جادة، لا تقل أهمية عن الدفاع عن حياة المجتمع وإدارة شؤونه.
- يعالج الشاعر حسن الزهراني قضايا الواقع في شعره باعتباره (صوت) الضمير الجمعي، المُعبِّر عن خلجات المجتمع ودقائقه وهمومه وهو يعيد إلينا في هذه المعالجة المفهوم العربي القديم لمكانة الشاعر حيث كان صوت القبيلة الذائد عن أعراضها، الشادي بمحاسنها ومناقبها، والعين الراصدة لأحداثها وأيامها ومفاخرها، المسجلة لآثارها، وآبارها، وأيامها وآلامها.
- الإحساس بعبء التعبير عن الضمير الجمعي، يهيمن على هذا الشعر ويحتل موقعاً كبيراً منه، ويبدو سافراً في كثير من القصائد بل وكثير من المواضع التي لا نتوقع أن نجد فيها هذا الهم.

فعلى سبيل المثال يقول الشاعر في إهداء ديوانه قطاف الشفاف - وهو من دواوينه الشعرية المتأخرة حيث صدر ١٤٢٧هـ يقول:

آمـال روحـي مـزَّقـت آلامـهـا
وتـرنَّـمـت بـمـشـاعـر الآلاف
تحدو خطاها خلف أسمى رايةٍ
رفعت لواء الصدق والإنصافِ[١]

---

(١) ديوان قطاف الشفاف / ص٥

أولاً: تخليد ملامح الوطن في القصيدة:

وإن انشغال الشاعر وإيمانه بخطورة دوره في المجتمع، ومسؤوليته عنه كما استقر في الوعي العربي القديم، يصل إلى حد التبني لهذا المفهوم وهذا الدور.

- يتضح هذا التبني في حرص الشاعر على رصد ملامح الوطن المكان وتخليد الآثار كما كان في الشعر العربي القديم الذي سُجلت فيه أسماء المواقع والآبار وملامح الصحراء، وأسماء كائناتها.

نجدُ هذا المنزع في شعر حسن الزهراني في كثير من مراحله الشعرية.

وكما عمد امرؤ القيس إلى رصد، وتسجيل الأماكن في قوله:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

يعمدُ حسن الزهراني إلى ذات المنهج في قصائده، مثل قصيدته ((الموج والأحلام)) التي يبتدئها بافتتانه بملامح الأرض الوطن، ووصف شغفه بهذه الملامح راصداً لها، يقول:

فسقتُ أسراب أبياتي محملة

بالشيح والرند، والريحان تأتزرُ[1]

وكذلك في قصيدته ((بين شدا وذي عين)) التي يدل عنوانها على عشق المكان، وتتبعه، وتخليده، كما كان في الشعر العربي القديم. يقول الشاعر:

شدوت على (شدا) ألحان شعري	**فخلت البحر يضطرب اضطرابا**
وفي (ذي عين) ينبوع المعاني	**مع الأنغام ينساب انسيابا**
وترقص كل أبياتي سرورا	**وتفتح في سماء السحر بابا**
يحليها أريج (البرك) تاجا	**ويلبسها شذا (الكادي) ثيابا**
تكحل عينها المخواة حبا	**ويغدو في أناملها خضابا**
فتخطر في شراييني بزهوِ	**يُحيل صخور حيرتها رضابا**[2]

(١) ديوان قبلة في جبن القبلة / ص١٢٤

(٢) ديوان قبلة في جبن القبلة / ص١١٧ / ١١٨

ويتابع الشاعر في قصيدته ((الموج والأحلام والقمر) مدن المملكة بشغف المحب الواصل للحمة الوطن، يقول:

الليل والموج والأحلام والقمر
والشعر، الطار، والموال والوتر
والغوص واللؤلؤ المكنون والخطر
والمجد والساحل الشرقي والعبر
والنخل، والنبع، والأحساء ناطقة
بالخير والحسنُ والظهران والخبر
وسامقات الجباه السمر مشرقة
لها من العزم في تاريخنا عبر [1]

وهو يستعيد في هذه القصيدة صوت الشاعر العربي، القديم الذي يصوب راحلته جهة الأحبة قاطعاً بها الصحراء، فيصف حسن الزهراني راحلته في هذه القصيدة بأنها صوت الأحبة من الشعراء وأبناء الوطن ومن هنا لا يقف عن حد استعادة (الثيمة) الشعرية القديمة:أي ثيمة الرحلة في الفكرة فقط، بل ويستعيد مفرداتها التعبيرية فيقول:

وجئتكم من جنوب الشعر، راحلتي
شوقي إليكم، وبعض الشوق ينتظر

ويؤكد لنا أن دواعي رصده لملامح الوطن هي الشغف والاعتزاز أيضاً فيقول في ذات القصيدة:

وأرضنا خير أرضِ الله قاطبةٌ
وخيرنا فوق من يحتاجُه مطرُ

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ١٢٢.

وفي قصيدته ((تبوك المجد)) يؤكد الشاعر قدرته على استعادة الصوت الشعري القديم وتبنيه ممتزجاً بمشاعره الخاصة تجاه وطنه، فيصف (تبوك) رمزاً للفخر، والمجد، وعزة الوطن فيقول:

لك المجد والتاريخ، والحاضر الراقي

ولي نغماتُ الحب من عزفِ أشواقي[(1)]

ألا يا تبوك الفخر والطهر سطري

حروف البهاء العذب من بوح أعماقي

ويقول في موضع آخر:

أتيتك يا جازان طيفاً مغرداً

فُمدي يداً بيضاء ما قارفت إثما[(2)]

وتستوقفه (الباحة): مدينته في أكثر من موضع منها قصيدة ((صباح البشر يا وطن)) فيقول فيها:

يا (باحة) الحب. نهر الحب منبعه

من ها هنا. دفقهُ مازالُ منداحا[(3)]

يا (باحة) الحسن. وجه الحسن مشرقهُ

من ها هنا. شاهدته الشمس وضاحا

وفي قصيدة: (الشجن الطائف على رياض الطائف) يتابع الشاعر بوعي عربي وذاكرة شعرية عربية تراثية مواقع المكان باعتبارها مواضع المجد وزهو الشعر، يقول:

يا (طائف) الأحلام يا من له

مابين أهداب الهوى منزل

(عكاظ) مازال على رفرفٍ

خضرٍ، ووشم المجد لا يُجهل

---

(1) ديوان قبلة في جبين القبلة ص / ١٢٠.

(2) ديوان قبلة في جبين القبلة ص / ١٣٤.

(3) ديوان قبلة في جبين القبلة ص / ١١٠



لِعاديات البوح في ثغره
مضمارُ شوقٍ وجهه أشهلُ
ذاكرة التاريخ مملوءةٌ
من عبقري الشعر تستنهلُ
سل (وج) عن ماضٍ، وعن حاضرٍ
يأتيك بالأنباء مستقبلُ
سل (العقيق) الحُر عن موعدٍ
للحب والأحباب قد أقبلوا[1]

إن هذه المواضع وغيرها من شعر حسن الزهراني كافية لاقتراح النقد مسمى (ظاهرة الاحتفاء بالمكان) في هذا الشعر، باعتبارها موضوعاً متصلاً بذاكرته التراثية من جهة، ومرتكزاً على يقينه بالدور الاجتماعي للشاعر الذي يصل إلى حد احتضان المكان، والانشغال بالمكان بذات درجة الانشغال بالإنسان.

والناقد يستشعر وراء هذه الظاهرة دافع الإيمان بالرسالة الاجتماعية للشعر التي تتضمن حب تفاصيل الوطن، ونزعة الانتماء إليه باعتباره قيماً ومواقف، لا أماكن خالية من المعنى.

كذلك يستشعر الناقد دافعاً إنسانياً يقف وراء هذه الظاهرة هو النزوع الدائم إلى فكرة الخلود في كل أشكالها ومنها تخليد المكان هرباً من هاجس الفناء والتلاشي والتغير الذي يلحق الأشياء والذوات.

ooo

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة ص / ١٠٦.



ثانياً: التَّوحُّد بالوطن:

في قصيدة من أجمل قصائده الوطنية وهي قصيدة: «قف واغتسل بدمي» يتوحد الشاعر بوطنه باعتباره جزءاً من تكوين الشاعر، من دمائه، وتكوينه. وهو يصور وطنه مثاراً لفخره، ومصدراً للطهر والنقاء في هذا الزمن، يقول الشاعر:

قف في جبين الضوء يا وطني — وامدد شعاع الطهر في زمني

قف في فؤادي واستمع لصدى — أشجانه، ينبيك عن شجني

قف في شراييني، وأوردتي — في سائر الأجزاء من بدني

قف واغتسل بدمي لتمنحني — نور الشموخ العذب يا وطني[1]

في هذه الابتهالية المميزة، يرجو الشاعر من وطنه أن ينصب قامته في (جبين الضوء)، (فؤاده)، (وشرايينه). إنه يوقف وطنه في: الضياء، وفي مشاعره، وشرايينه وإبداعه راجياً له من خلال الانتصاب في هذه الأماكن الخاصة: البهاء والشموخ.

هذا الامتزاج بين الشاعر والوطن يُطرح في مواضع أخرى من شعره، نعاين فيها الوطن حبيباً، ولكنه حبيب غير تقليدي، لأنه مصدر للسعادة، لا للشك والشقاء. الوطن هنا حبٌّ دائم وخلاص من العذاب الإنساني. يقول الشاعر:

قف واستمع لغناء قافيتي — بهواك، إن هواك من سنني

ما زال لحنُ هواك يرسله — (ناي) المنى في السرّ والعلن

يستلُّ روحي من كآبتها — ويجيرها من عاصف الحزن

والوطن ملهم الشعر، ومثير الإبداع في رؤية الزهراني الذي يربط في قصيدته «فراشة القلب وزهور الوطن» بين حبه لوطنه، وتفجره الشعري. يقول:

تناسقتْ في بديع الشعر أوزانُ — وغرَّدت في شفيف الشدو ألحانُ

وحلقت في سماء العشق نورسةٌ — وعانقت هادئ الأمواج شطآن

وانسابَ هذا النسيمُ العذب متشحاً — جلبابَ عطرٍ وماستْ فيه أغصانُ

وطابَ ليلُ الهوى في عين قافيتي — ففاح من ثغرها شوقٌ وأشجانُ

أنا ابنُ هذا التراب الحرِّ في خلدي — حبٌّ له في صميم القلب أركانُ

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١٣٩.

ويسترسل الشاعر في بقية القصيدة في وصف ربوع وطنه، مُوزَّعاً كيانه وقلبه عليها، مؤكّداً حبّه، انتماءه، تجذره، رغبته الشديدة في الالتحام والتوحد في جذور الأرض، يقول:

أنا ابن (مكة) نهرُ النور في كبدي
مسترسلٌ وله طعمٌ وألوان
من (طيبة) الطهر في عينيّ قافلةٌ
طريقُها للخطا البيضاء عطشانُ
أنا من الساحل الغربي تسكنني
(حقلٌ) وترقصُ في الأنفاس جازان
أنا من الساحل الشرقي قافيتي
لآلئٌ ومواويل ومرجان
أنا من (الباحة) الغنّاء في نغمي
حمائمٌ وينابيعٌ وبستانٌ

ويستمر الشاعرُ في ربط لُحمته بلحمة وطنه، حتى يصلَ إلى المعنى الذي أراد، وهو عشق الوطن بكل تفاصيله،

يقول:

وُلدتُ من كل شبرٍ من ثرى وطني
وعشقُه في دمي خيلٌ وميدانُ[(١)]

يصل هذا العشق إلى حدٍّ أن يصبح الوطنُ في شعر حسن الزهراني بديلاً للحبيبة، وإلى حدٍّ أن يستقل الوطن بمطلع غزلي في بعض قصائده بما له من دلالة على قدرة الشاعر على المزج بين استلهامه لتراثه الشعري وبين موضوعاته الشعرية الخاصّة، بما سنعالجه في الفصل الخاص بالبنية الفنية للقصيدة في شعره.

يقول الشاعر مبتدئا بمطلع غزلي للحبيبة / الوطن:

أجيبي إن قلبي قد أجابا	**نداءَ الحبّ حين صفا وطابا**
أجيبي إن قلبي ضاق ذرعاً	**بصمتك فارحمي قلباً مصابا**
أجيبي يا تهامة إن قلبي	**ورب البيت قد سئم العذابا**[(٢)]

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٢٨.

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١١٥.



ثالثاً: اضطراب المعايير واغتراب المثال:

- لم ينسَ حسن الزهراني ما كان عليه الشاعر العربي القديم من مجد ومقام، وكيف كان سيِّد القوم ورائيهم، ولسانَ حالهم، إعلامهم، وإعلانهم، عزاءهم وبشراهم. لم ينس كيف كان الشاعر الذائد عن حياض القوم وأعراضهم وأمجادهم ودمائهم، وكيف كان قادراً على إثارة حماستهم، وحقن دمائهم، وكان مرهوباً يُخشى بطش لسانه وغضبه، ويُرجى ابتسامه وانتشاؤه.

- إن قسماً كبيراً من إحساس شاعرنا بالأسى والحزن - بل والاغتراب - واليأس من الواقع الاجتماعي يعود إلى سيطرة هذه الوضعية الرائعة المثالية للشاعر العربي القديم على فكره، وتصادم هذه الوضعية مع الحال الراهن للشاعر - والمبدع عامة - الذي زوحم في مجده واستحقاقه للألق من قبل فئات اجتماعية وأنماط اجتماعية لا تطاوله في رسالته، وجهده، ومثاليته، ولا تصل إلى إبداعه، ومع ذلك نجحت هذه الأنماط في أن تنهش منه مكانه، وتزاحمه في دوره، وتخطف أنظار المجتمع إليها.

- انعدام المعايير والمقاييس هو ما يشتكي منه شاعرنا في ظل الظروف المعاصرة لمجتمعاتنا العربية التي منحت الأضواء والثقة والمجد والمال والتوقير للاعبي الكرة، والمغنين، والممثلين - ومن هم على شاكلتهم - ممن لا يقدمون سوى القدرة على ملء الفراغ بالوجبات السريعة من الإثارة والتسلية الرخيصة.

- في مثل هذا المناخ يختنق الإبداع، ويغتربُ المبدع، وينتحي الشعراء إلى المزيد من العزلة والانزواء، بمداواة كبريائهم المُدمَّى الذي تهادى من قمته السامقة إلى حيث القبول بالتنحي عن الطريق لمهرِّجي المجتمع.

- تتصدر هذه القضية الاجتماعية كثيراً من قصائد الشاعر، وهو يطرح هذه الإشكالية بطرق فنية مختلفة. طرح جديد لإدانة المجتمع يُقدمه الشاعر على لسان الجنيّة في قصيدته (جنيّة الوكافة)، والتي يُصورها الشاعر قارئة لمستقبل واقعنا، مُنبئة بما يخيف.

يقول الشاعر وهو يصور الجنية في الصورة التي تمثلناها صغاراً:

«تمثّلت

أمام عيني

ذات وهمٍ

في دخان المبخرة...

شمطاءُ بالرماد

والتراب

وال (........)

أسمالها معفرة...

جدائل

كالليل في سوادها

تجرُّ نصفها على

على الطريق

وهي كثّهُ مُضَفرة...»

ويصور الجنية وهي تمسك بطفله الصغير تقرأ له المستقبل، ومن خلال هذه القراءة تكون الإدانة. مرة أخرى يتوسل شاعرنا برمزية الطفل ودلالته على المستقبل، يقول:

« مَدَّت إلى الصغير

كفها

أظفارها

كأنها الرماح

والخناجر

المنشَّرة...»

بهذا التصوير المخيف لملامح الجنية والذي يُثير الرهبة والفزع من الآتي، يسوق الشاعر كلماته الساخرة من وضعيّة الشاعر في مجتمعه، وتكون كلماتها في وصف الشاعر تعبيراً عن



رأي المجتمع في المبدعين، يقول:

«صرختُ

يا جنية (الوكّافة)

اتركي الولد

قالت: صه

يا شاعر الأوهام

إن في إحدى يديّ

حربةً مسمومة

وفي يدي الأخرى

نسيجُ أكفان ومقبرة

يا شاعراً كالطيف

يقضي عمره

بين كتاب

لا يُطاق طوله

وبين أوراق

وأقلام. ومحبرة...»

تُصوِّر هذه الأسطر الشعرية رأيَ المجتمع في الشعراء، تُصوِّر ما يعتقده الشاعر من ازدراء المجتمع لنمط المبدعين. يبدو أن الشاعر في عين المجتمع نمطاً شاذاً - من خلال كلمات الجنيّة - يبدو كائناً خارج التاريخ، كائناً مُتّحفياً يثير الشفقة والسخرية معاً بإصراره على صورته النمطية وإيمانه بالثقافة والفكر، ومصاحبة الأوراق والأقلام، واكتفائه بهذه الصحبة.

بهذه الصورة الحالمة يعجزُ الشاعر عن الامتزاج في المجتمع، لذلك تصفه الجنية بأنه يعيش (كالطيف)، وكأنه وجود هلامي، أو وجود عابر في الواقع.

وتكمل الجنية إدانتها للواقع، فتجذبُ الطفل الصغير إليها، وتلقيه في قارورتها، وتحوله إلى فراشة بيضاء تحملُ صوته وصورته معاً، ثم تطرح رأيها في الواقع، وأناسه

العائشين في التزييف، تقول:

« قالت له في سجنه

دعهم على بهارج الضَّلال

والمشاعر المزوَّرة...

دعهم وسر معي

إلى فضاء

عامرٍ بالصدق

والوفاء والإخاء

والحوائج الميسرة»

لقد طرح الشاعر إدانته للواقع من خلال الوعد الذي ساقه على لسان الجنية للطفل، فقد وعدته بعالم مليء بالصدق والوفاء والإخاء، والعيش الرغد المُيسَّر، وعدته بعالم بريء من المشاعر المزورة...، وهي بهذا الوعد تدين الواقع، وتصفه بانعدام هذه القيم فيه. وكأن الشاعر يصف يأسه من وجود هذه المثالية في عالم الإنس، فألحقها بعالم الجن والخيال والوهم.

وتكتمل إدانة الجنية للمجتمع، حين تنصح الطفل أن يكون من مهرِّجي المجتمع، ومن مقدمي التسلية الرخيصة العابرة ليحوز النجاح!.

تقول:

إن كنتَ

تبغي الفوز

والنجاح

والغنى:

عليك

بالتمثيل

والغناء

والكُرَة...

عليك

بالتمثيل

والغناء

والكرة...» [1]

---

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص٨٤.

إن المستقبل في واقعنا الاجتماعي، ـ ووفق هذه الرؤية ـ للمهرِّجين لا للرائين الصادقين.

- وفي قصيدته (مساء الموت) لا يكتفي الشاعر بإدانة الواقع، وتحذير المجتمع من إظلام المستقبل، بل يُصور موت المستقبل، وموت البراءة والحلم من خلال موت طفل صغير جوعاً بين الجبال، دون أن تمتدَّ يدٌ لتنقذه. يقول الشاعر على لسان الطفل:

" مساء الموت يا قومي

مساء النخوة العربية الأولى...

وقد شاهدتها تبكي

على أبنائها الجبناء كالثكلى

أأنتم يا بني قومي. بنو قومي؟

وقد نامت طوال الليل أعينكم

بلا حزن على ما حلَّ بي

يا ويحكم خيبتمُ الأملَ...

لقد رسمت خطيئتكم

على وجه الشهامة

وصمةً سوداء لا تبلى...» (٢)

إن قضايا الواقع الاجتماعي مُتعددة الصور والوجوه في شعر حسن الزهراني، نقف عند وجوهٍ أخرى من هذه القضايا في معرض تحليل ماهية اغتراب الشاعر، وماهية حزنه. كذلك نطالع جانباً آخر من هذه القضايا عند وقفتنا التحليلية لرمزية الطفل في شعره في الفصل الخاص بالصورة الفنية.

- لكنا نستطيع القول من خلال المواضع السابقة التي صَوَّر فيها الشاعر قضايا الواقع الإسلامي، والواقع الاجتماعي، وصَوَّر فيها الملامح الإسلامية والعربية لصورة البطل، وتغنى بالوطن، وحفر ملامحه في ذاكرة المكان والزمان.. نستطيع أن نقول إن انشغال حسن الزهراني بالواقع ليس انشغالاً عابراً، بل هو في صميم رسالته الشعرية، وهو من شروط الإبداع، ومن مهام الشعر أيضاً.

---

(١) ديوان تماثل / ص٨٨، ٨٩.

- يؤكد لنا هذا وصفه لدور الشعر في الحياة، وأنه مرتبطٌ بالفضيلة، ونشر الوعي، والأمل والحياة، كما يقول في قصيدته: "شلال سماوي" .والشلال هنا هو الشعر:

" بالشعر...

نفتح للقلوب

نوافذاً بيضاء

تمتاحُ الضياء

معتَق الأنفاس

من شمس الفضيلة...

بالشعر...

نسمو بالنفوس

إلى مجرّات اليقين

ونغسلُ الشبهات منها

نرسم الآمال

بالكلمات

في مُقل الكواكب

نجعل الإخلاص

نوراً في الدروب

المستحيلة... " (١)

- الشعرُ في رأيه إنارة للحياة، ورسالته هادفة تنويرية، لا يجعله مصدراً للطرب والإمتاع والتسلية، بل لتسخيره ليكون مصباح البشر، يدعو إلى الفعالية في الحياة، يدعو إلى النماء والضياء، وبذا ينسجمُ رأي الشاعر في دور الشعر وقيمته، مع المفهوم الإسلامي للإبداع والفنون عامة، والشعر خاصة، حيث ارتهن كل سلوك إنساني في عقيدتنا بالغاية، والهدف، والإفادة.

يقول حسن الزهراني:

الشعرُ يشدو بما في النفس من أمل

كأنه في ظـلام الكون مصباحُ(٢).

---

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص٨،٩.

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص٦٦.

الباب الثاني

القضايا الإنسانية

الفصل الأول

إشكالية الحب

- إنّ البحث النّقدي في إشكاليّة الحبّ في الشعر - عامّة - بحثٌ عن الماء في الماء، وجهدٌ في إثبات قدرة الطيور على التحليق، ومدى أهمية الهواء للتنفس، ذلك أنّ الشعر خاصة - والإبداع عامة بحثٌ جمالي عن الحب، وسعيٌ إليه.
- الشعر خاصّة - والإبداع عامّة انشغال والتزام بموضوع الحب من حيث دلالته العامّة، أي باعتباره عموم الإحساس بالحياة، والانفعال بالوجود والإقبال عليه، الحب باعتباره مطلق التعَلق بالجمال والتعلل لاحتمال صعوبات الحياة، باعتباره شكلاً من أشكال التمسك بالحياة وترجمة شعورية لغريزة البقاء.
- الشعر لصيق للحب باعتبار الحب نزوعاً للامتداد في كينونة أُخرى أو كيان آخر هو الحبيب - أيّا كان مُسمَّاه وهويته - هرباً من فكرة الفناء. وكأنَّ مشاعر الحب، وتكثيف المشاعر في هذه التجربة تُوهم صاحبها بأنه امتدّ في الزمان، وجددّ قدرته على المزيد من الحياة، وكأنه أعطى المزيد من العمر من خلال إحساسه المكثف بالوقت، وكأن اتحاد المحب بمنُ يحب - أو بماُ يحب - يمنحه وهم التحول إلى كائن آخر أقوى، أطول عمراً، أكثر قدرة على مواجهة تحديات الحياة.
- بهذه الدلالة تكون تجربة الحب تجربة أساسية في الإبداع البشري وخاصّة الشعري - فضلاً عن اشتراك الإبداع وتجربة الحب في مشترك هام هو انشغال كل مجالٍ منهما بالمثال والنموذج:

فالإبداع سعي وراء النموذج الفني المثالي، والحب أيضا سعي وراء الحبيب المثالي.

لذلك فإن جهة النقد في مثل هذه الحال ليس إثبات اهتمام التجربة الشعرية بهذه

الإشكالية لكنه جهد يسعى إلى البحث في طبيعة الطرح الشعري لموضوع الحب، والبحث في الدلالات المقصودة به.

- الحبّ هو المناخ العام السّائد في التجربة الشعرية للشاعر حسن الزهراني وهو الموضوع الإنساني الذي يفرض ذاته على كثير من قصائده بدلالاته المتسعة، الحب هو علاقته بالخالق، وبالوطن، وبالشعر، والمكان هو أرض الصداقة والذكريات، وهو علاقته بأبنائه وطلابه، وتفاصيل الوطن.

الحب يتسيَّد كثيراً من قصائد هذا الشعر حين يصف الشاعرُ مناخات تذوقه له، وحين يصف عذابات حِرمانه وضياعه منه، الحب هو تجربة هذا الشعر في فرح الشاعر بوجوده، وحزنه لضياعه.

- أمّا الحب بدلالاته الخاصّة باعتباره العلاقة الإنسانية، أو المشاعر الإنسانية بين الرجل والمرأة فيُطرح في شعر حسن الزهراني طرحاً خاصاً، باعتباره تجربة إنسانية محفوفة بالمخاطر، محفوفة بمشاعر الاستلاب: الشجن، الحزن، الخوف.

بل إن الناقد يعاين في كثير من القصائد التي تدور حول هذه التجربة الاقتران بين الإحساس بالحب والإحساس بالموت، والمعاناة من النقص البشري، إلى حد أن يكون الحب ذاته هو الشجن، هو مصدر العذاب، أو الأسى. يقولُ الشاعر في قصيدته ((شهد المنى)):

فهواكِ يا محبوبتي شجنٌ　　　مدَّ الحياة بمهجتي مدًّا[1]

ويقول مناجياً الحبيبة في قصيدة ((وَله الإلهام)):

ما زلتِ نجوى شجوني. وجدُ بوصلتي

مدارَ عمري. رؤى روحي. أريج دمي[2]

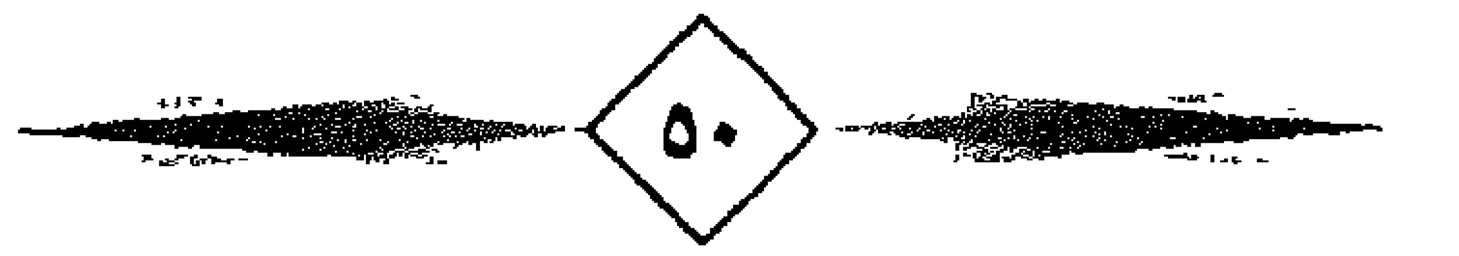
- والمزج بين الإحساس بالبهجة في الحب، وبين الإحساس بالشجن والأسى مزج منطقي، لأن الشجن أساس نسجنا الإنساني، وأساس واقعنا الإنساني، نحن نعلمُ في قرارة أنفسنا أنَّ المكابدة في الحياة هي واقعنا الأصيل الحق، وكذلك ما يلحق بها وينتج عنها من مشاعر.

- الحزن والشجن نابع من كوننا كائنات ناقصة، تعلم أنَّها ناقصة محفوفة بالمرض، وتغيُّر المشاعر، والعجز، والتحول... العجز عن المُطلقات، العجز عن الإدراك الكلي لجنبات

---

(١) ديوان تماثل / ص١٢٣.

(٢) ديوان تماثل / ص١٣٩.



الوجود.... كائنات ينتظرها الموت في كل لحظة من لحظات حياتها ويُملي عليها الموت مذاقاته في الفراق والشيخوخة والمرض وغير ذلك من مشاهد الموت ومراحله.

لكل ذلك - ولغيره - يكون الحزن والخوف والشجن مشاعر إنسانية أُصيلة مطبوعة في الفطرة، بل هي جزء من تكويننا الإنساني، ومن ثم تداهمنا هذه المشاعر عند ارتيادنا لحظات من البهجة، أو الحب، أو الطمأنينة، تُداهمنا لتذكرنا بأن البهجة والسكينة والسعادة وكل ذلك مذاقات آنيَّة غير أُصلية، أو هي مشاعر طيفية.

- والتكوين الوجداني المميز للشاعر بوصفه كتلة من رهافة الحس سبب استشعاره الحاد لدبيب الحزن والشجن في أوج إحساسه بالحب، وأُوج إحساسه بسعادة الحب.

- وتتضح هذه الإشكالية التي تبدو متناقضة في الظاهر في أن الحبَّ يبدو في عين الشاعر مصدراً للإحساس بتجدد الحياة، والقدرة على التواصل مع الوجود من ناحية، ومصدراً في ذات الوقت للوعي الحاد بالزمن والموت والعجز والخوف لعدم إمكانية استمرار تجربه الحب هذه بمثالياتها واكتمالها وقوتها، لعدم إمكانية خلود المشاعر وديمومتها، وذلك إمَّا لتغير هذه المشاعر، أو لرحيل أصحاب هذه المشاعر وفنائهم..

- نعاين هذا الإدراك الحاد بطبيعة وجودنا الإنساني، وتكويننا الإنساني الذي تمتزج فيه التناقضات والمذاقات، نعاين هذا الوعي الحاد بحتميَّة المكابدة في الطرح الشعري الحديث لتجربة الحب في شعر حسن الزهراني، أي في دواوينه المتأخرة كما في ديوانه (قطاف الشغاف).

- في طرحه الشعري لتجربة الحب في هذا الديوان يتعانقُ إحساسه بالحب وإحساسه بالموت معاً، ويطرحُ شاعرنا هذه الإشكالية بواقعية ونضج. ويصف قدرته على الإحساس بعمق الحياة وقبوله لوجود الأضداد فيها، يصف قمة الإقبال على الحياة، وقمة الاستعداد للرحيل عنها في ذات الوقت.

- هذه الأضداد لا تتعانق في ذات الشاعر فقط، بل هي متعانقة بطبيعتها في نسيج الحياة، فنحن نسعى إلى الموت في كل سلوك نسلكه ونظن أننا نُقبل من خلاله على الحياة. هكذا نبدو ساعين إلى الموت ومسرعين إليه من خلال إقبالنا على الطعام والشراب والزواج والنوم، والكلام والسكوت، ففي كل سلوك إنساني زمنٌ يتناهى ويقترب بنا من النهاية.

- هذا الوعي يهيمن على الطرح الشعري لهذه التجربة في قصيدته (البوابة) التي تبدو معارضة لقصيدة الغزل التقليدية القديمة.
- الحبيبة في قصيدة (البوابة) مزيج من المُجسَّد والمجرد، هي كائن واقف في مسافة ما بين صفات الإنسان، وصفات الروح.

تبدو الحبيبة في هذه القصيدة هي الأنثى / الحياة، وهي في ذات الوقت الأنثى / الروح، أو الأنثى / الوجود، والأنثى / القصيدة، والأنثى / المرأة. تبدو الحبيبة كل هؤلاء حيث إنَّ الشعر هو الحب والحياة وهو الروح في طرح حسن الزهراني.

- الحبيبة صاحبة هذه الدلالات المُتَّسعة تفتح القصيدة بدفء عينيها.

يقول الشاعر:

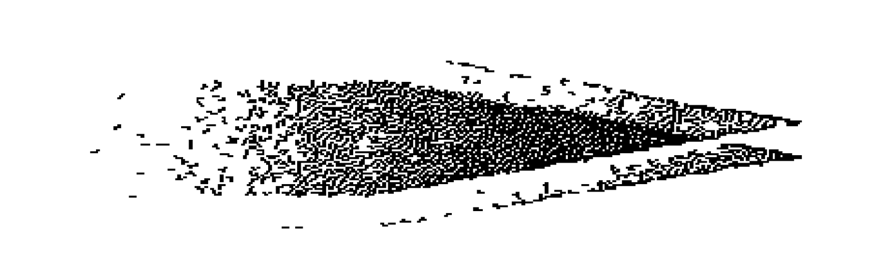
«قاب قوسين
من دفء عينيك
يرتاحُ قلبي نهاراً
ويدخلُ سرا
إذا جنّ ليلى
إلى روح بسمتك
المُبهمة"

في هذا المُدخل غير التقليدي الذي يبثُّ فيه الشاعر أشواقه الإنسانية، ويصف حاجته إلى ارتياح القلب، واحتواء الحبيبة له ببسمتها الغامضة نلاحظ هيمنة مناخ الاستتار والغموض، من خلال المفردات التي اتخذت دلالة السر والخفاء مثل:

«سراً، جنَّ ليلي، المبهمة»

يتناسب هذا المناخ، مع الدلالات التي افترضناها للأنثى في هذه القصيدة فالأنثى سواءً أكانت الحياة أو المرأة أو القصيدة، أو الروح...، هي عالم غامض مستتر لا يبوح، بما يُلائم معجم التخفي.

- ونترك مدخل القصيدة الذي يبدو هو (بوابة) التجربة،



ونتابع مع الشاعر قوله:

"التقاريرُ مكتوبة

في سجلات صمتي

فلا تفتحي

بابَ بوحي

لأنَّ جروحي

التي صاغها

حاجبُ العشق

من دمه مؤلمة ...

ليتَ لي

من (حصى الغيب)

جسراً إلى قمة

تطفئ الخوفَ

كشفاً عن السّر

في عمق هذا الوداد

الذي ألهبَ الشدو

كي أعلمه"

- ما زال العالم السّري مهيمناً على القصيدة، فالشاعر يُعلنُ - في الجزء السابق منها أنَّ ما ينتسب إليه مُدوَّنٌ ولكن في عالم خفي هو (سجلات الصمت). ثم يناجي الشاعر المخاطب المجهول الغامض - الذي قد يكون ذاته - بألا يفتح باب البوح راجياً أن يبقى الصمت صمتاً حيث الجروح التي صاغها من الدماء مؤلمة.

ثم يصف الشاعر أمنيته بإدراك المُغيّب عنه، أمنيته أن يرتقي حصن الغيب إلى منتهىً ما...، قمة ما...، وهي قمة ليست مكانية، بل هي قمة معنوية قادرة - إذا ما بلغها - على إطفاء خوفه من (الغامض)، ليتكشف السرُّ الكامن في هذا الحب، والذي ألهب شدوه.

- الشاعر في هذه المرحلة من تجربته يشتكي من الغائب الغامض، يشكو إلى ذاته غموض أسرار هذه الذات، وغموض ما حولها، بما جعل الخفاء مناخاً مهيمناً على القصيدة من خلال العوالم الآتية:
  - **سجلات الصمت**
  - **الصمت**
  - **حصى الغيب**
  - **السر**
  - **الخوف**
  - **العجز عن الإدراك**
- هذه العوالم مَنحت التجربة صفة التجريد، بما ينسجمُ مع الدلالات التي افترضناها سابقاً للأنثى، وبما يؤدِّي بنا إلى أن نفترض أنَّ الأنثى المخاطبة في القصيدة، والعوالم الغامضة التي يشتكي منها الشاعر هي عوالم ما ورائية وليست مُجسَّدة.
- هذه الدلالات المُفترضة تفسر لنا سبب انتقال الشاعر في المقطع التالي للقصيدة إلى طلب الخلاص والنجاة في طرحٍ ابتهالي يعتمد فيه على أساليب الرجاء. التي تشيعُ في قصائد الحب في شعر الزهراني. يقول الشاعر:

«اقرئي
سورة (النجم)
و(النور) جهراً
على (نعش) روحي
فإنّ الدروب
التي خلف موكبها
كلها مظلمة ...
واكتبي
سورة (العصر)
و(النصر)
بين (النّصائب)
بالرمش ياحلوتي
في البياض الذي





يغمرُ القبر

لا تجزعي

يا منى القلبِ

كل امرئٍ

سوف يلقى

الذي قدَّمه"

يربط الشاعر بين هذا المقطع، والمقطع السابق من خلال أول رجاء يقدمه للحبيبة، فهو يطلب النور، الرؤيا، النجاة من خلال استمداده قبس سورة النجم وسورة النور، وهذا الرجاء يتعلق بالأمنية التي ختم بها المقطع السابق وهي الرغبة في إطفاء خوفه، الرغبة في اكتشاف سرّ حياته الغامض.

ويُعلل الشاعرُ هنا طلبه للنور بوصفه إظلام الحياة أو الدروب وإعتامها على روحه، حيث يقول:

((فإنَّ الدروب

التي خلف موكبها

كلها مظلمة))

- كذلك يستجدي الفوز والقوة باستمداد جلال آيات سورتي «العصر» و«النصر» التي يرجو أن تكتب بين (النصائب) برمش العين في بياض القبر.
- والنصائب هنا وفق الدلالة العامة للتجربة، والمناخ العام المهيمن عليها هي أفخاخ الحياة، وأشراك العيش، هي المكابدة التي نُسجنا منها.

في هذا الجزء من القصيدة تبدأ التجربة بالتخلي عن التجريد، وذلك بتلمس واقعنا الإنساني، ورحلتنا الإنسانية بين الحياة والموت، بين الزيف والحقيقة، بين العابر والمستقر ومن هنا يبدو الفاصلُ واضحاً بين هذين العالمين:

عالم الخلاص { سورتا النجم والنور / سورتا العصر والنصر }

{ الدروب المظلمة / النصائب } أفخاخ الحياة

وبهذا الوعي لطبيعة العالمين، يدلف الشاعر إلى معالم الحقيقة، فيقول فيما يشبه الوصول إلى مرحلة (الكشف) و(الرؤيا):

«إنّما القبرُ

بوابةٌ تُدخل المرء

في عالم من نعيم

إذا سار طول الحياة

بدرب النجاة

وإن لم يكن:

فالأسى . والندامة

والحزنُ . والخوفُ

خلانه

والعذاب الذي

نصبَ عينيه

ماااااا أعظمه...»

- القبر - وفق هذا الطرح - بوابة أحد العالمين:عالم الشقاء، وعالم النعيم، وهما هما ذاتهما العالمان اللذان فصل الشاعر بينهما في المقطع السابق أي:

عالم (النعيم والنجاة) في مقابل عالم (الأسى والندامة)

(الخوف والعذاب)

وفي هذه المرحلة من التجربة تتضح معالم بعض العوالم والمشاعر التي غمضت على المتلقي في بداية القصيدة، فعلى سبيل المثال تتضح لنا دلالة (الجروح) المؤلمة التي اشتكى منها الشاعر سابقاً ويتكشف لنا أن هذه الجروح هي مجموع ما يعاني منه من:

(الأسى، الحزن، الندامة، العذاب)

وإذا قمنا بإحصاء عدد العوالم المهددة لروح الشاعر وجدناها ثمانية عوالم هي:

«الألم، الخوف، الأسى، الندامة، الحزن، العذاب، الإظلام، الجروح» وهي عالم، وعالم معادل في ذات الوقت. ويتساوى عدد هذه العوالم مع عدد مراتِ تكرار حرف المد - الألف - في قول الشاعر في نهاية القصيدة (ماااااااا أعظمه)





ومن ثمّ يبدو تكرار حرف المد في هذه الجملة وكأنه آهة ممتدة، كأنه ندبه للذات، ونعيٌ للكيان الإنساني الهش، المتضعضع من الحياة بالحياة، والذي لا يلتئم إلا بالعودة إلى حياته الحقيقية، ومستقره حيث اليقين.

- من خلال هذه المعالجة نتساءلُ: ما دلالة عنوان القصيدة: (البوابة)، البوابة هنا مُدخل ماذا في هذه التجربة؟

تدفعنا تجربة الشاعر بطرحها السابق إلى أن نفترض وجود دلالتين لهذا العنوان:

- **الدلالة الأولى:** وهي التي صرَّح بها الشاعر في قوله: (إنما القبرُ بوابة). القبر هنا مدخل إلى المستقر أو الآخرة.
- **الدلالة الثانية:** المفترضة، تبدو فيها القصيدة، بوابة الشاعر إلى عالمه الإنساني والوعي بالذات، تبدو البوابة هي الأنثى / الحياة، أو الأنثى / الذات التي استحضرها الشاعر بالاستبطان والاستكناه، وهذه الذات بوابة القصيدة وبوابة وعي الشاعر بالحياة وخوضه لها.

كذلك تبدو القصيدة أو التجربة الإيمانية هي بوابة النجاة وهي الخلاص.

(البوابة) عنوان من نسيج التجربة لذلك اتخذت هنا دلالات متسعة غير متعارضة بل هي دلالات تؤكد نضج إحساس الشاعر بالوجود، وتناقض النفس الإنسانية، وإمكانية معاناتها من أضداد لا تأتلف في الظاهر، ولا تتصل بموضوع الحب إلا في الطرح الشعري.

- تطالعنا متوالية الحب والحزن مرّة أخرى في قصيدته (رحيق الشجن) التي يبدؤها الشاعرُ بقوله:

((يا رحيق الشجن
هذه الأرض قلبي
وقالبُ صوتي
وخاتمُ عشق
على مهجتي
أنت منها ومني
وحبُّك من حبها
كلما قلتُ أدركته
زاد في الاتساع)) [1]

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص١١٩.



يوجِّه الشاعر لشجنه هنا عدَّة رسائل شعورية هامّة على مستوى التجربة وهي: أن الأرض/ الوطن هي قلبه،

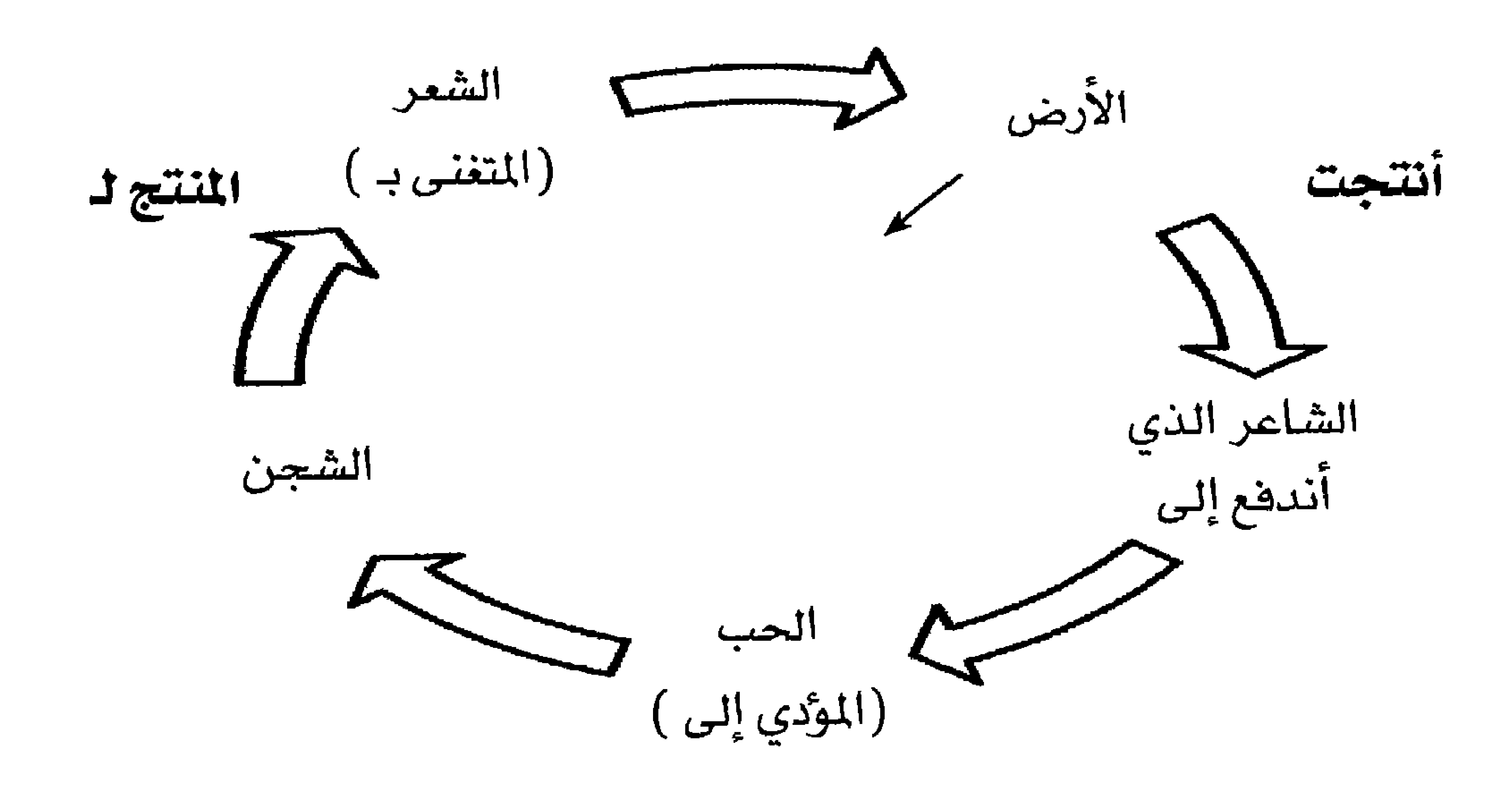
أن الأرض قالب صوته / لغته،

أن هذه الأرض آخر عشقه،

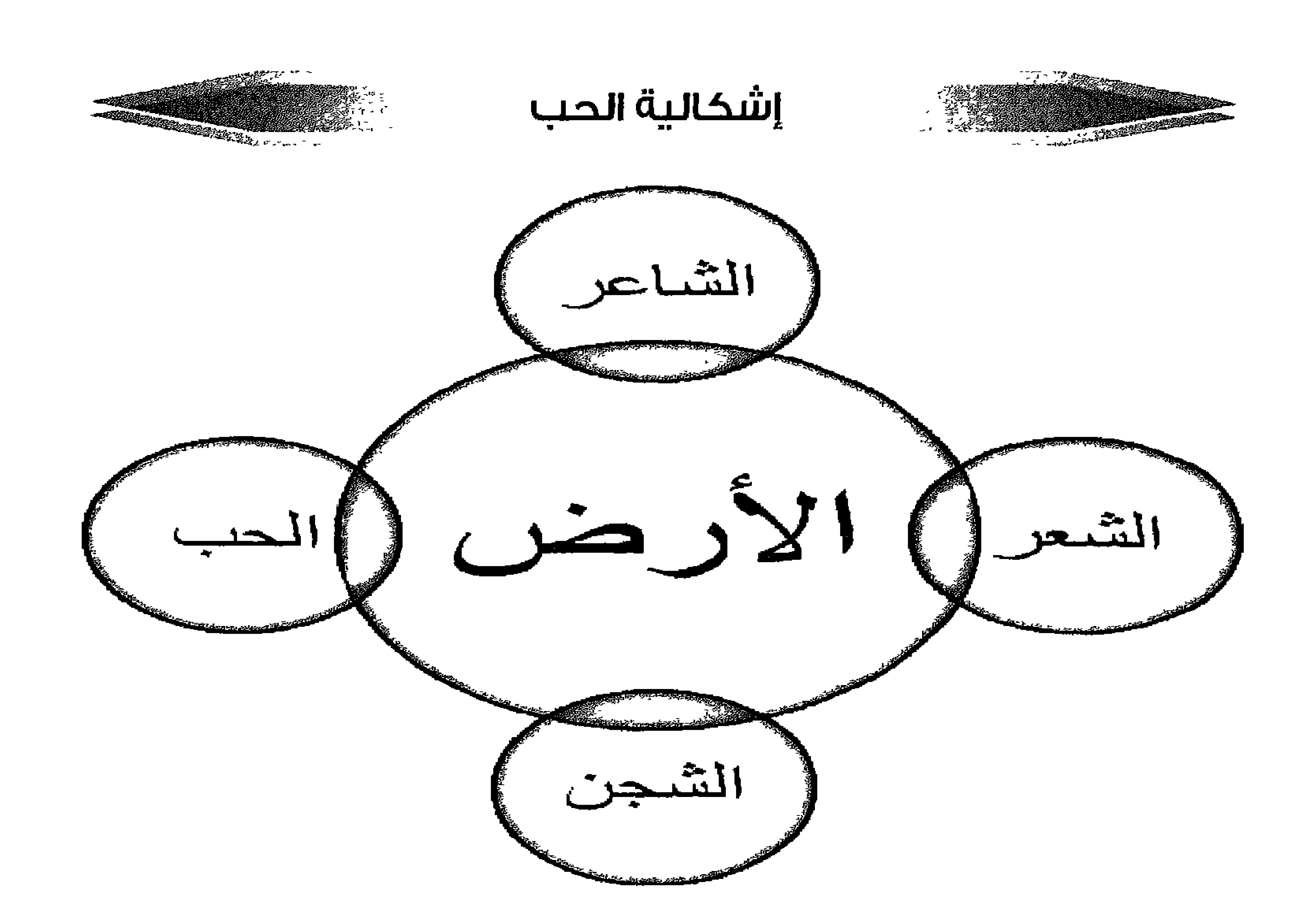
أن هذا الشجن ذاته نتاجٌ تكويني منها ومن الشاعر معاً، وأن حبَّ الشجن مستمدٌ من حب الأرض، وأنه يزداد اتساعا مع وهم الاقتراب منهما.

- من خلال هذه الرسائل الشعورية يتبيّن توحيد الشاعر بين ذاته والأرض، وبين شجنه والأرض، وبين حبه وحب الأرض... بما ينتج في النهاية عن معادلة هامة هي التوحيد بين الأطراف الهامة المذكورة: الشاعر، الأرض، الحب، الشجن، الشعر، وبما يتمخض عن التحام هذه الأطراف في علاقة حميمية حتميّة.

والحتمية في هذه العلاقة حتمية في الارتباط وحتميَّة في الاتصال الذي يجعل كل طرف من الأطراف مؤدٍ إلى الآخر، وذلك كما يلي:



وتكون الأرض / الوطن هي مركز التوتر، ومركز ارتكاز هذه العلاقات.



ثم يتابع الشاعر تجربته مخاطباً الحبيبة / الأرض، والحبيبة / الأنثى قائلاً:

«صمتَ البحرُ
حين طبعت
على صدره قبلَتين
برجلين حنّاؤها
كان (مرجاَن) حبّ
وحنَّاء كفيك
كالشفق المُشتهى
وبهاؤك
في ضفة البدر
يسقيه ضوءا
كما الشمسُ
فالتمسي ليدي نشوتي
العذر
إذ رَفعت
في مداه الشراع...»

- الفاعل المتحرك في هذا الجزء من التجربة الشعرية هو الحبيبة التي طبعت على صدر البحر (الصامت) قبلتين برجليها، وحنّاء كفيها. وهذه الحبيبة فاعلة" بإيماض بهائها الذي يسقي البدر ضوءاً. كذلك الشاعرُ المحب فاعلٌ هنا حيث يطلبُ العذر لنشوته التي ترفع بهاء الحبيبة شراعاً ترتحل إليه.
- الحب هنا هو المناخ المهيمن على القصيدة، وذلك من خلال الأفعال المنسوبة إلى أطرافه، فالحبيبة بسحرها النافذ، والمحب المُستَجيب بنشوته إلى بهائها يشيعان في القصيدة مَشاعر الحب، ولذلك تهيمن على الصورة الشعرية لون الحياة والألق، يهيمنُ الضوءُ والألوان المشرقة المتبدية في:
  (لونُ البحر، لون الحنّاء، المرجان، الشفق، البهاء، لون البدر، الضوء، الشمس).
- وتُسلمنا متوالية الضوء السّابقة المُوحية بالحياة - تُسلمنا - إلى تصديق الجزء التالي من القصيدة الذي يصفُ فيه الشاعرُ قمة نشوته، وقمة فرحه، إلى أن يقول:

"فرحي
كيف أُبديه
بل كيف أُخفيه
ما عُدت أدري
أحلماً أرى
أم حقيقة
سحر حلال
أحلَّ بجفني المسّرات
أزهاره
أحلَّ بثغر المناجاة
أطياره
أحل بسمع الخيالات
أوتاره
دون عزف
ودون عزوفٍ
عن الركض في ولهٍ
إنني بتُّ أخشى
على هارب الشوق
من نظرات القلاع...))

- يعود الشاعر إلى متواليته الإنسانية، الأسيانة المشتملة على أضداد تكويننا وأضداد معاناتنا معاً وهي:

الخوف من الفرح، والخوف على الفرح...، يعودُ الشاعر فيذكرنا أن قمة تنغيص الإنسان تقع في قمة نشوته، وألقه، أن قمة ألم جناحي الطائر عند أقصى ارتفاع، يصف لنا الشاعر كيفية مجيء الحزن من ملامسة القمم، حيث نخشى في القمم السّقوط ونظل نترقب هذا السقوط مما ينغص علينا الشعور بهذه القمم.

- لذلك يدهمُ البكاء الإنسان عند قمة الفرح والانتشاء،لأنّه يُدرك أن ما يتربص به: الانتهاء والعجز عن الديمومة، وهذا ما يُعبِّر عنه الشاعر حين يتساءلُ: كيف يُبدي الفرح، وكيف يخفي الفرح في ذات الوقت ضنًّا به على التلاشي:

" فرحي
كيف أُبديه
بل كيف أُخفيه "

- ويختلط في هذه التجربة إحساس الشاعر بالواقع، وإحساسه بالحلم معاً، يختلط في داخله التوجس، والحذر من مراوغة الحياة، وإظهارها للوهم في صورة الحقيقة. الشاعر يتوجس أن يكون فرحه وهماً راوغته به الحياة، وخيَّلته إليه، وهذا التوجُّس ذاته عينٌ من عيون نقص إحساسنا بالحياة، وسبب من أسباب أحزاننا الإنسانية، وإفساد مذاقاتنا: إنه الشك في وجود المُبهج وحقيقته، كما يقول الشاعر:

"ما عدتُ أدري
أحلماً أرى
أم حقيقة
سحرٍ حلال "

- ثم ينتقل الشاعر بعد وصف متوالية الإحساس بالحب، والحزن إلى وصف امتلاكه للسحر الحلال، وامتلاك السحر الحلال زمامه، وكيف أسكن هذا السحر البهجة في كل شيء:

في أزهار المسرات، وأطيار المناجاة، وأوتار الخيالات...

ثم يعود الشاعر إلى التوجُّس، ويسكنه هاجس آخر يُنغص هذا الفرح، ويبدو في قوله:

«إنني بتُ أخشى

على هارب الشوق

من نظرات القلاع»

- تعود القصيدة إلى مناخها الدرامي مرّة أخرى، ويطرحُ الشاعرُ الصراع بين الحب والتلاشي، بين الشوق الهارب الفار من التناهي، ونظرات القلاع المتربّصة بالشوق حيث التهديد بالرحيل والنهاية.

يقول الشاعر:

«أعذريني

فإني أتيتُ إليك

هتافات صبٍّ

تبلور في عينه

العشقُ نورا

فألفاه نارا

فعاد يهرولُ

من خوفه مثل طفل

على الرمل

ألقته أمواجُ بحرٍ مليم

بأحضان ليل بهيم

فمدت إليه الخياراتُ

في مهده ذات فجر:

{{دروبُ الضياع}}

- يطرح الشاعر أمام الحبيبة ـ على غير المعهود في قصائد الحب ـ أسباب فزعه وخوفه الذي يتهدده في عمق إحساسه بها، ويصف هذه الذات الخائفة الوجلة من الحياة وصفاً يشتمل على الصوت واللون، والحركة في قوله:

((هُتافات صبّ)، (العشق نور)، (ألفاه نارا)، (فعاد يهرول)).

- وتتخذ القصيدة هنا ملامح (الطرديَّة) في الشعر العربي القديم، مع استبدال أو تغيير الأطراف: المطاردة، والمُطاردة، فالطرديّة في الشعر العربي القديم تصف رحلة الصيد، ومطاردة الفرسان للحُمر الوحشية والوعول والظباء، وكافة نفائس الصيد، أمّا هذه الطردية فواقعةٌ بين الشاعر / المحبّ، وبين حتمية الفناء على النحو التالي الذي بدا فيه ترتيب الصورة الدراميّة في نسقٍ خاص:

ظهورُ العشق في هيئة النور ثم اندفاع الشاعر في هيئة صوتية (هتافات صبّ) ثم مفاجأة الشاعر بتحول نور العشق إلى نار ثم هرولته خائفاً (مطارداً بالضياع).

والشاعرُ يشبه نفسه في إحساسه بالضياع بطفل خيرته دروب الضياع، بما يتعلق برمزية الطفل في شعر الزهراني كما سنعاينها - إن شاء الله - في عرض الصورة الشعرية.

- وحين يصلُ الشاعر إلى هذه المرحلة من تجربته، وهذه النقطة التي تشكل محور معاناة الإنسان في الحياة، يبدأ في وصف حياته الإنسانية، وكأن تجربة الحب أسلمته إلى التأمل في عموم وجوده، يقول:

"أخذتني

بدون اختياري

حياةٌ وجدتُ بها

الخوف والعنت المرّ

والسّعي خلف السراب

الذي ظنّه القلبُ ماء

ولم يدرِ هذا الفؤادُ

المعُنَّى بأنَّ الحياة

كما قال ربي: متاع....))

- نعاين هنا نمو التجربة، ونضج الانفعال، وانسجام مراحل التجربة الشعريّة، إذ يتّسق الجزء السابق من القصيدة مع ما وصفه الشاعر من هرولته خائفاً من دروب الضياع كطفل على غير إرادةٍ أو هدىً.

وكأنَّ الشاعر يصفُ رحلة تطور وعي هذا الطفل بعد مواجهته لدروب الضياع، وتطور قدرته على مواجهة الحياة، هذه الحياة التي وصفها في الجزء السَّابق بأنّها: حياة الخوف والعنت المرّ، والسَّراب.

- ملامحُ الحياة في طرح الشاعر تتّسق مع الكشف الرؤيوي للقرآن الكريم حين وصفَ الحياة الدنيا بأنها متاعُ الغرور، وأنها - لذلك - مستقر لنا ومتاع إلى حين.

فملامح الحياة تشكلها في رأي الشاعر أيدي الخوف والعنت المرُّ والسراب أي الضلال والسرابيّة.

- الحب الممتزج بالألم، الحب المشوبُ بالحزن، والخوف من الفناء هو الطرح المميَّز لتجربة الحب في شعر حسن الزهراني، يفرضُ ذاته على كيان القصيدة فتتخذ مساراً غير معهود، وغير متوقع في وصف هذه التجربة.

لذلك لا نطالع قصائد الحب عند شاعرنا دعةً واطمئنانا وارتكاناً إلى الحياة ولا نطالع غزلاً سطحياً، وفرحاً ساذجاً بالحياة والحبيبة، بل نطالع في الغالب وعياً حاداً، وكأنّ تجربة الحب هذه مدخله إلى كشف الحياة.

- يقول الشاعر في قصيدة (رحيق الشجن) بما يُعدُّ شاهداً على طبيعة طرحه الشعري لتجربة الحب:

"أعلمي
أنني كلما زدت قربا
أحبّك حُبّا
يساورني الشكُّ في سرّه
وإذا ما نأيتُ
أحبّك حُبّا
يصوّر للعين
والقلب والروح
وجهك في كل شيءٍ أمامي
ويبذر في مهجتي
ناصع الشوق
والالتياع..." (1)

الإحساس بالحب هنا مشوبٌ بمشاعر القلق تجاه الحياة، ولكن القلق المُهدِّد للحب هنا ليس من النوع السّطحي، ليس هو القلق الذي نطالعه في قصائد الحب من اللائمين، أو من

(1) ديوان قطاف الشغاف / ص ١٢٤، ١٢٣.





فراق الحبيب، ولكنه قلق محض غير متصل بأحداث واقعة، وغير مرهون بسب مُعيَّن، إنه قلق محض أقرب في صورته إلى التجريد.

- ومن هنا تتخذ ملامح هذا القلق صبغة إنسانية، إنه أقرب إلى أن يكون مَوقفاً تأملياً فكريا، أقرب إلى أن يكون موقفا إنسانيا عامّاً من الحياة.
- وبهذه الدلالة الخاصّة للقلق المُهدِّد لتجربة الحب في هذه القصيدة ـ وفي شعر حسن الزهراني عامّة ـ تقترن المفردات الدالة على الحب بالمفردات الدالة على الالتياع والحزن، والشجن، والأرق، والترقب وعدم الإشباع.
- وتفرض الطبيعة الدراميّة لتجربة الحبّ طرحاً يعتمد على جمع الأضداد معا، فيجتمع في القصيدة المشاعر المتباينة، والحالات النفسية المختلفة، والمفردات المتضادة، ليكون كل ذلك انعكاساً لاشتمال روح الشاعر على عالم ضدِّي حي هو (الحب الحزن / الحزن الحب) أو (الموت / الحياة / والحياة / الموت).

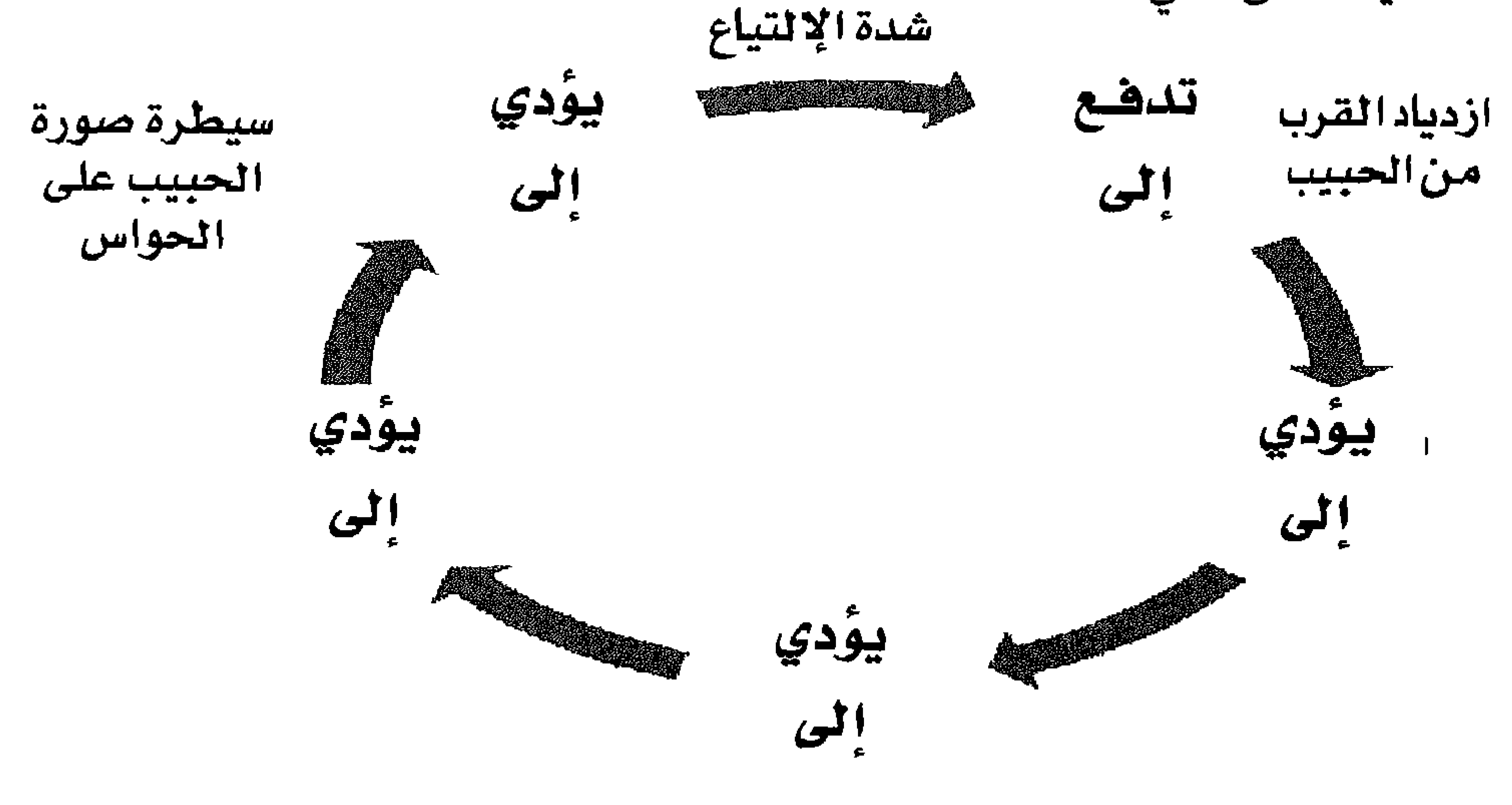
وبذلك تشتمل قصائد الحب في طرح الشاعر على متوالية التناقضات وهي:

معاناة الحب الذي يؤدي إلى (الحياة) التي تنتهي إلى الموت

وهذه المتوالية هي نفسها وبشكل آخر بدءا من الميلاد:

الحياة تدفع إلى الحب ينتهي إلى الموت.

- يختلط في نفس الشاعر الحب، والشك في سر الحب في حال القرب من الحبيب، ويتصارعُ فيه ـ في حال النأى ـ شدّة الحب وشدة الالتياع. يتبدى هذا الطابع الدرامي في الشكل الآتي:



هكذا تطرّد علاقة الشاعر بالحبيب، والحزن، والشك، والخوف معاً، وتكون هذه العلاقة متوالية بما يشبه الطردية الحتمية.

- وفي قصيدتة (نسرينة المستحيل)(١)، وعلى الرغم من رجاء الشاعر أن يكون الحب خلاصه ونجاته من الحزن، إلا أنه يطرح هذا الرجاء طرح الشاك المتوجس، بدءاً من عنوان القصيدة الذي يصف الحبيبة بأنها «نسرينة المستحيل»، ثم في وصفه للحبيبة الذي يتبطنه الشك في الصفات المنسوبة إليها. يقول الشاعر:

"وأنت

كنسرينة الحب

في عنفوان الغرام"

ويقول: "كأنك بل أنت

أبياتُ شعر عتيق"

و"إضمامة" من زهور المروج"(٢)

توصف الحبيبة بأنها نسرينة الحب، والحلم، والحياة، والربيع والأمل ـ هكذا طوال القصيدة ـ هذا في مقابل وجود المُستحيل في هذا الطرح مُهدِّداً لدوام هذه الصفات، مُهدِّداً لقدرة الحب على الاستمرار.٢

- ويصوّر الشاعر هذه الحبيبة بأنها) تفاصيلُ حلم جميل) وأنها (إضمامة من زهور المروج) في طفولته، في زمن ناء، وهي في القصيدة (كنز من الفرح الغائب / الحاضر / المستحيل)، وهذا الفرح محالٌ غير متحقق لأنه مسجون بين دفتي الغائب والمستحيل.

ويزاحم الحب في هذه التجربة كُتلاً من المشاعر الكابية المريرة، تبدو في قول الشاعر:

«وأنتِ على عرش قلبي يقينا

يُطهِّر نبضي من الخوف والقلق المر

يامَنْ تبلورت باقات أمن

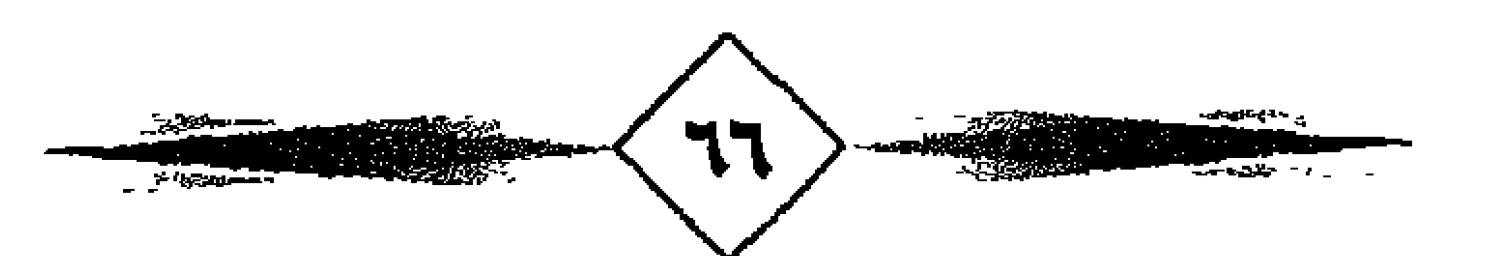
وزخات عشق وواحات صدق

توارى سهول حياتي

---

(١) عنونت القصيدة في فهرس الديوان باسم نسرينة كنز الفرح المستحيل / ص٩١.

(٢) قطاف الشغاف / ص ٩١ / ٩٢

عن الزفرات التي

تتربص بي كل حين

على شرفة الدمع

هذا الذي عاهدَ الصبر

منذ انبلاج المعاناة

ألاّ يسيل...»

- يُواجه الحب هذه التجربة كُتلاً سوداء سلبية هي:الخوف، والقلق المر، الزفرات، شرفة الدمع، الصَّبر، المعاناة. ويبدو الصراع غير متكافئ بين الحب وعوامل الهدم، رغم الفارق الكمي والنوعي بين الطرفين كما يلي:

مفردات كتلة الحياة / الحب	مفردات عوامل الهدم
باقات أمن	الخوف
زخات عشق	القلق المر
واحات صدق	الزفرات
—	شرفة الدمع
—	المعاناة والصبر

- والصراع غير متكافئٍ من ناحيةٍ أخرى، تتبدى في قول الشاعر للحبيبة:

((وأنت على عرش قلبي يقينا

يطهر نبضي من الخوف والقلق المر))

الحبيبة في هذا الطرح تعتلي عرش القلب، أمّا عوامل الهدم فهي تستوطنُ نبض الشاعر، ونسيج تكوينه بما يجعلها الأقوى.

- تجربة الحب هنا لا تواجه مشكلات حياتية عابرة بل تواجه معضلات فكرية، تواجه تكويناً حزيناً هو تكوين الشاعر الذي استوطنت أحزانه نبضه، فاحتاج الحبَّ كي يطهر النبض من الحزن، ويزاحم هذه المكابدات المستقرة في التكوين.

ولكن الطرح الشعري لتجربة الحب ينتهي بتأكيد قوة عوامل الهدم، فالشاعر إلى نهاية القصيدة لا يأمن للحياة، ولا يركن لسكينة الحب، ولذلك ينادي الحبيبة بـ رفيقة درب الهوى، لا رفيقة دربي أو رفيقة درب هواي.

يقول الشاعر:

((رفيقة درب الهوى
هل تظنين أني وحيدٌ
إذا غبتُ عنك
وأنت صباحي مسائي
بلابلُ عشقي))(٤)

هذا الطرح لتجربة العشق لا يتعارض مع رؤية الشاعر للحب خلاصاً ونجاة من إشكاليات وجوده الإنساني، فطرحه لتجربة الحب ووصفه لها طرح رؤيوي، وكذلك طرحه للحب خلاصاً، هذا الطرح يمثل الرؤية والرجاء اللذان يعترضهما الواقع.

○ ○ ○

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص٩٥.

○ إشكالية الصداقة:

ومثلما صوّر الشاعرُ الحب محاطاً بكل قوى التهديد والاستلاب، سواء الكامن منها في طبيعة الإنسان ذاته، أو الكامن في طبيعة الكون وقوة الزمن، كذلك صوّر الشاعر العلاقات الإنسانية في صورها الأخرى محاطة بذات التهديد.

الصداقة في التجربة الشعرية لحسن الزهراني علاقة إنسانية فانية منتهية انتهاءً حتميًّا بغلبة قوى الوجود على كل ما يتصل بالإنسان.

يصور الشاعر استلاب هذه العلاقة في قصيدة "مروج الخيالات" في قالب حكائي يعرض الصداقة بوصفها ذكرى، وتجربة مَاضَويَّة وينبهنا الشاعرُ بهذا الطرح إلى ثيمة شعرية لازمة في تجاربه الإنسانية وهي تصويره للأحبة باعتبارهم من ساكني الماضي في قصائده، هكذا الحبيبة، الأم، الصديق، أما ساكنو الحاضر في قصائده فهم الأعداء والحُساد ومستلبو إنسانيته وكيانه الإبداعي.

يعرض الشاعر في قصيدة ((مروج الخيالات)) مقابلة بين زمنين: زمن الصداقة، وزمن ما بعد الصداقة، وهما يقابلان: زمن الصبا والطفولة، وزمن استعادة الذكريات، وهذه الثنائية الزمنية تقابل ثنائية درامية هي الحلم والواقع.

يطرح الشاعر تجربته في أحد عشر مقطعاً أو إحدى عشرة فقرة شعرية يخصص منها سبعة مقاطع للحلم، للذكرى، وأربعة مقاطع للواقع، بما يشير بدئياً إلى سيطرة الحلم على واقع الشاعر وكيانه. ويبدأ الشاعر كل مقطع من القصيدة بفعل ما ضوى.

يقول في بداية القصيدة:

" عندما كنا صغاراً
كانت الأرض
بساطاً من نمير الطهر
نهراً عسجديّاً "

الأرض في زمن الطفولة هي (مهاد التجربة) وموقع الحدث، وهو باختياره لمفردة الأرض يُوسع دلالة التجربة، ويكسبها بعداً إنسانيّاً وصفة مثالية، خاصة وقد أسند إليها صفة الطهر.

ويتابعُ الشاعرُ وَصفَ سياقات التجربة، ومناخات الصداقة الماضية في (فقرات الحلم) فيقول:

"كانت الأحلام
جسراً من ورود
فضت الأكمام
بالعطر المُصّفى
وركضنا فوقه
والطير تهدي
الفجر لحناً بابليّاً....
كانت الشمس
شعاعاً يأسرُ الُلبَّ
صباحاً وعشيّاً..
كانت الأشجار سرباً من غمام
طاهر الأردان
ينهل الجني
من عطفه
وبلاً نقياً...
كان لون الماء
جذاباً يسرُّ النفس
يروي العين
شهداً لؤلؤياً
كان معنى العشق
في قاموسنا الرقراق
شلالاً من الأشواق
والأشعار والأنغام



سرًّا في حنايا

صدر من يهوى خفيّاً...

كان لليل وللسُّمَّار

في قريتنا العذراء

إذ تغفو قباباً

من حكايات البطولات

ومن زهو الشهامات

وسدر التضحيات البيض

كان النجمُ

عنوان وفاءٍ

وفؤاد الصدق

عقداً ياسمينياً

على جيد الثريا....

يا صديقي

عندما كُنّا صغاراً

وتقاسمنا رغيف الأمنيات

الشعر

وزر الحبرِ

طعم الصبر

أغصان المعاني

والحروف الخضر

سرنا بل عدونا

في متاهات الشّجى

المنحوت في ذاكرة

الرؤيا سوّيا..."

من خلال هذه الأسطر الشعرية يصف الشاعرُ ملامح الكون والوجود، والزمن أيام صداقته. وهو في كل فقرة شعرية يصف عنصراً هاماً من عناصر الكون الأساسية في تجربته على النحو التالي:

"كانت الأرض، كانت الأحلام، كانت الشمس، كانت الأشجار، كان لون الماء، كان معنى العشق، كان لليل والسُّمّار، كان النجم، كُنَّا صغاراً".

أطراف التجربة هنا مزيجٌ من عناصر كونية، وبشرية، ومشاعر وجدانية، وعناصر شعرية إبداعية.

العناصر الكونية هي "الأرض، الطيرُ، الفجرُ، الشمس، الأشجار، لون الماء، الليل، النجم، الثريا".

- أما العناصر البشرية فهي "الصديقان، والسُّمّار".

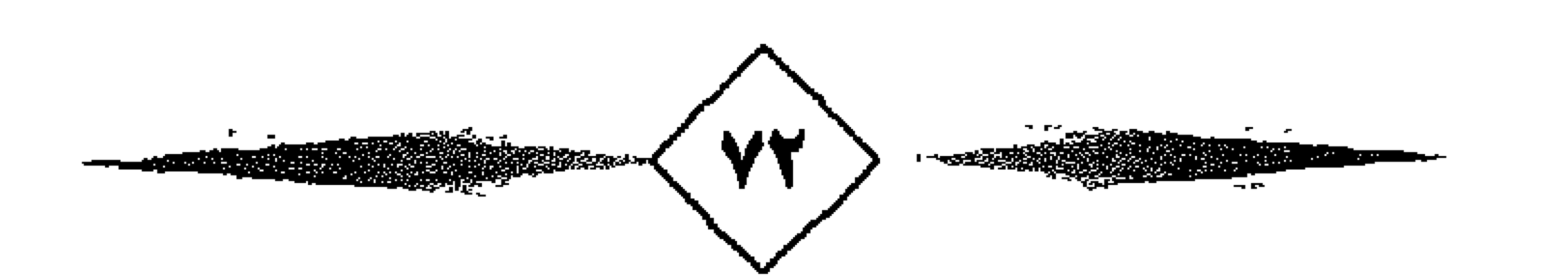
وتتمثل كتلة المشاعر في: "الطهرُ، الأحلام، المسرَّة، العشق، الأشواق، البطولات، الشهامات، التضحيات، الوفاء، الأمنيات، الصبر، الشجي"

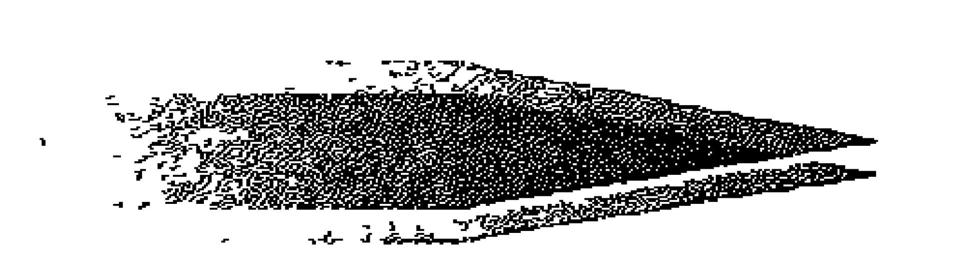
والعناصر الشعرية هي: "الحبر، الأشعار، الأنغام، الحروف الخضر"

- من خلال هذه الأطراف وصف الشاعر زمن صداقته، وأسند لعناصر الكون المحتوية لأطراف التجربة صفات أقرب إلى صفات الجنة فالأرض طهر ونهرها عسجد، والأحلام ورود، فُضَّت أكمامها، والطيور تهدي إلى الفجر لحنها المُعتق البابلي، أما الشمس فشعاع دائم، والأشجار سربٌ من غمام طاهر جناهُ نقيٌّ، ولون الماء جذاب يسرُّ النفس، ويروي العين شهداً لؤلؤيّاً.
- هكذا كانت الأشياء أقرب إلى الصفة المثالية، أما في ذاتها أو في عين رائيها، وكان المناخ المتسيِّد هو الطُهر والنقاء الذي يُعبِّر عنه أحياناً باللألأة والصفاء والعذرية (التي وصف بها الشاعر القرية ذاتها).

تشيع مناخات قيم أخرى في القصيدة مثل الشهامة، البطولة، التضحية، الوفاء، الصدق.

في قلب هذا الاكتمال يبدأ التناهي والتداعي ويدهمُ الواقع الصداقة، بل تُدهم الصداقة: بالزمن، بالإنسان، بذات الشاعر، بطبيعة الحياة، فيعتريها النقصُ والتلفُ،





يقول الشاعر:

"وكبرنا ياصديقي
افترقنا
ومضى ما نافَ
عن (عشرين) عاماً"

نلاحظ هنا أن الشاعر جعل الكبر (الزمن) سبباً مباشراً للفراق هكذا: «وكبرنا / افترقنا»، وهو يُصوِّر بهذا مسؤولية الزمن عن التغير الذي طرأ على الصداقة فأدى إلى افتراق الصديقين.ويأتي تسكين كلمة عامْ معادلاً للصمت الذي طرأ على تجربة الصديقين، وكأن السكون هو ذاته الفراق والفراغ.

يقولُ الشاعر متابعاً رحلة التناهي:

"أطفأ البعدُ
مصابيح الكلام
دق ناقوسُ الظلام
لم نعد نبعثُ
من (مزودة) النجوى
يمامات السلام
لم يعد وجهُ صداقتنا
العذراء شفافاً بهياً...
ياصديقي
كان (ذا النيم)
و (أمينا)
وكنزٌ من ضياء
الشوق للآتي
على أطراف وجهينا
مروجاً من خيالات
تهاوت في بروج الغيب
لما بلغت من عمرها
الغالي عتيّا..."

- انهزمت تجربة الصداقة أمام قوى الزَّمن التي أشار إليها الشاعر بالدلالات الآتية:« وكبرنا، عشرين عاماً، البعد، الغيب والعمر، الغابي»

كما أشار إلى قوى الزمن أيضاً من خلال الأفعال: "كبرنا، افترقنا مضى، ناف، أطفأ، دق، لم نعد، لم يعد، لم يعد، تهاون، بلغت".

ثم يجمع الشاعر بين الزمنين: زمن الذكرى، وزمن التذكر في مواجهة حادة في قوله:

"يا صديقي
عندما فتشتُ
أوراقي القديمة
شاهدت عيناي
وجهك
سمعت (أذناي)
صوتك
عادت اللحظة بي
للخلف دهراً
وأنا أقرأ حدسك
في ثنيات الرسالة:
(سوف ننسى بعضنا يوماً)
ويطوى قربنا
البُعد على كفّيه طيّا...."

إن باعث الذكرى ومثيرها في هذه التجربة هو الأوراق التي هي حافظة الزمن، الأوراق القديمة التي هي «الحدث داخل الزمن» وهي هنا مستفز الشاعر، وعجلة تحركه إلى الماضي:

"عادت اللحظة بي
للخلف دهراً"



- والشاعر يكرر من خلال حدس صديقه أثر الزمن في تجربة الصداقة:

"سوف ننسى بعضنا يوماً

ويطوى قربنا

البعدُ على كفيه طيّاً"

شكلان من أشكال الزمن في هذه التجربة أنهيا التجربة، هما: «اليوم / البعد» بما يؤكد لنا انسجام أجزاء الرؤية الشعرية.

- وتأتي الفقرة الأخيرة ليصف فيها الشاعر استعداءه للشعر على الذكرى ليحييها، استعداء الحاضر على الماضي ليبعثه، يقول:

"ها أنا

أبعث جثمان الأسى

من قبره

أكتبُ للذكرى

كما كنت

وقد صرنا كما قلت

غريبين

كئيبين

يتيمين

على (شرفة) هذا الكون

نمشي نحو مجهول

وجمرُ الخوف

من مستقبل الأيام

يكوي النبض كيّا...."(1)

يقوم الشاعر بعملية إحياء الفائت من خلال:

بعث جثمان الأسى،

الكتابة للذكرى.

قطاف الشغاف / ص٣٥، ٣٤.

- وهو يعبّر عن هاتين العمليتين بأفعال مضارعة متوالية دون فواصل، موحياً إلينا من خلال تواليها بتكثيف الحدث، وحدوثه المتوالي. يتزامن مع هذه الأفعال الدالة على البعث، أفعال أخرى مضارعة تتجه نحو دلالة أخرى كما في قوله:

"نمشي" نحو مجهول.

وجمر الخوف "يكون النبض كيّا"

- الأساس الدرامي للتجربة تُعبِّر عنه مجموعة من الأفعال هي: «أبعثُ جثمان الأسى، أكتبُ للذكرى، نمشي نحو مجهول، يكوى النبض كيّاً»
- وللبعث في هذه التجربة دلالة خاصة تراجيدية، فهو ليس بعثاً دالاً على الحياة، أو ما يشير إليها، بل هو بعث للأسى.

كذلك الكتابة ليست للآتي أو للآني، أو لتجديد قوى الشاعر، بل هي للماضي المائت ((للذكرى)). والمسيرُ كذلك ليس للقادم وليس لما هو معلوم مختار، بل لمجهول. امّا جمرُ الخوف - وربما نتيجة لما مرّ - فهو يكوي النبض، يهدد قوى الحياة.

- تنعكس الطبيعة الدرامية للتجربة على الأفعال، فتواجه متوالية الأفعال المضارعة الدالة على الفناء - فيما مر - متوالية ماضوية في ذات الفقرة الشعرية في قوله «كما كنت، صرنا، قلت» وفي المتوالية الماضوية دلّ الفعل الأول على الوصف والثاني على النفاذ والتحقيق، والأخير على المضي أيضاً.
- ويعبّرّ الشاعر عن اغترابه من خلال وصفه ملامح الصديقين في القصيدة - وهو أحدهما - يصفهما في قوله "غريبين، كئيبين، يتيمين". وقد نتجت الغرابة من فعل الزمن، وتوالي الأيام، وتولدت الكآبة من الفراق والشعور باليتم.

ويصف الشاعر قمة الإحساس بالاغتراب، ويصل إلى ذروة الإحساس الدرامي في التجربة مُعبّراً عن تحول المشاعر الحميمة إلى مشاعر سلبية في قوله إنه وصديقه (على شرفة هذا الكون). الوقوف على الشرفة هنا وقوف على الحواف، أي معاينة خارجية للحياة والكون دون التحام.

ومثلما ابتدأت القصيدة بالزمن في قول الشاعر "كنا صغارا" يختمها الشاعر بالزمن في قوله:

«وجمر الخوف

من مستقبل الايام

يكوي النبض كيّا..»

فـ"مستقبل الأيام"، أو الزمن هو خاتم ومنهي هذه التجربة الإنسانية التي كان الزمن دفتيها.

وهكذا يطرحُ لنا الشاعر من خلال قصائده ذات التجربة الإنسانية ضعف قوى الإنسان قبالة قوى الوجود، وتهرؤ العلاقات الإنسانية بتداعيها أمام الزمن.

◦ إشكالية الإنسان:

- الإنسان هو الإشكالية الكبرى في الوجود، لأنه الكائن الوحيد الذي أُودع القدرة على الاختيار في الحياة، وأُعطي القدرة على الإحساس والفكر، والإدراك، ومُنح معطيات النجاة من الهلاك والشقاء، ومُنح في ذات الوقت القدرة على إدراك الهلاك والشقاء، مصداقا لقوله تعالى:

"وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا × فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا"

- يتمثّل ابتلاء الإنسان بأنه جبلةٌ مفطورة على الإيمان بالله والاستقامة، ومفطورة في ذات الوقت على حب الحياة، وعشق مغرياتها.
- الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعاني طيلة حياته من ثنائيات مرهقة تتفرع من ثنائية خلقه: «الفجور، التقوى» وهذه الثنائيات هي:

(العقل والوجدان)، (الغرائز ومكابح الغرائز)، (الإقبال اللامتناهي على الحياة ومحدودية القدرة) (حب البقاء والخلود والإدراك الحاد لحتمية الموت في ذات الوقت)، (الطبيعة الطينية والعنصر النوراني في الخلق)...، وهكذا.

- الإنسان هو موضوع الشعر والفلسفة، وهو موضوع كل الموضوعات.
- والإنسان مدار قصائد حسن الزهراني التي تدور حول قضايا الحب، والصداقة، وقضايا المجتمع، وغير ذلك لأن التجربة الشعرية خاصة ـ والإبداع عامة ـ طرح إنساني يدور حول الإنسان.
- والإنسان موضوع قصائد بعينها اختصت بالطرح التأملي المحض لهذه الإشكالية في شعر حسن الزهراني. وهو في هذه القصائد يبحثُ في الماهية الإنسانية، في الكينونة، في التكوين يتساءل عن المحدودية والعجز، وقابلية الخطأ. كما يصور في ذات الوقت الشغف الإنساني بالمثال والتوق إلى الخلود.

وتعدُّ قصيدة «تماثل» من أقوى قصائد شاعرنا في التعبير عن هذه الإشكالية. فالقصيدة تطرح قضية وهما إنسانياً أساسيّاً هو المُعبِّر عنه في العنوان بـ «التماثل».

التماثل هنا هو الهارمونية في التكوين، والانسجام مع الوجود هو الامتثال والمثالية، والمثول للقضاء والقدر، هو مثول الحياة بين يدي الإنسان هذه الدلالات يُصوِّرها الشاعر همّاً إنسانياً في هذه القصيدة.

- وتبدأ القصيدة بتصوير الإنسان كائناً مهيَّأً للنطق، والعشق، والموت، كائناً مشتملاً على أضداد هي سرٌّ إعجاز الله في خلقه، وهي سر ابتلائه، وسر تكليفه بالأمانة، وسر تعيين مصيره فيما بعد في الآخرة.

يقول الشاعر:

"تماثلتُ

للنطق...

للموت...

والعشق

فالنطقُ: موتُ الحقيقة

والموت: نطق الحقيقة

والعشقُ: أولى خطا الخلد

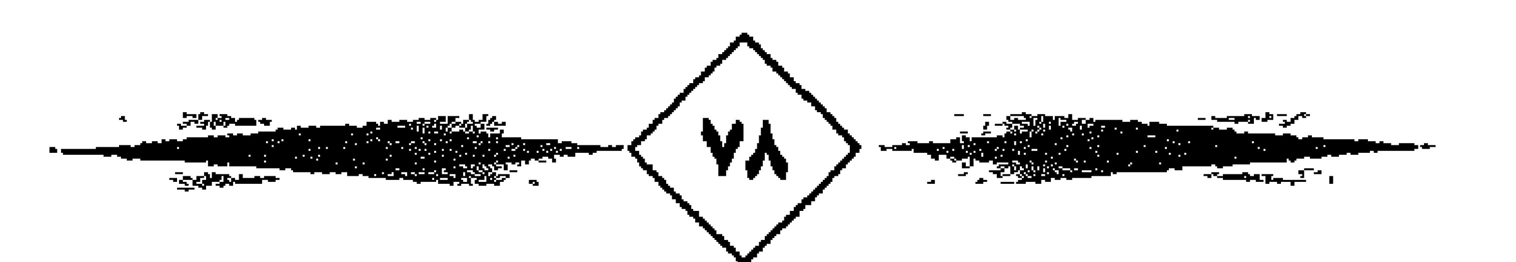
في ساحة المنطلق..."[1]

- يصوِّر الشاعر في بدء القصيدة عملية الكلام (الإنساني) باعتباره مظهراً للحياة وموتاً للحقيقة وطمساً لها، أي أن الكلام (الإنساني) في رؤية شاعرنا مظهر إنساني ناقص، وهو موت للحقيقة، أما الموت فهو الاكتمال، وهو الحقيقة الوحيدة في عالمنا، ورحلتنا الإنسانية، ولذلك فالموت: نطق الحقيقة. أمّا العشق -في هذا الطرح، فهو أولى خطا الإنسان تجاه الخلد في ساحة الحرية والانطلاق.

- بعد طرح هذه المسلّمات يبتدئ الشاعرُ في مونولوج مع الذات، الذات المائتة الناطقة بالحقيقة، حيث الموت نطق الحقيقة. يبتدئ المونولوج مع الذات التي تركت جسدها، وانطلقت تتأمل انشقاقه إلى نصفين: نصف مائت بالمعنى المادي الحياتي، ونصف متأمل واع منطلق إلى وجود آخر يشحنه بالإدراك الحاد للحقيقة. هذا النصف الواعي يتأمل النصف المائت ويصفه، ويخاطبه:

---

(١) ديوان تماثل / ١٢.







"أفقْ

لم تمتْ أنت

إن الذي مات صوتُك

فاركض بحنجرةٍ

خلقت من رحيق البلابل"

- يُصوِّر لنا الشاعر هنا كيانين مختلفين هما: الصوت المائت، والحنجرة الجديدة، أي الصوت الجديد الذي تكوَّن بعد الموت، تكوَّن من الصفاء، والجمال المحض المشار إليه في «رحيق البلابل».
- إن الإنسان في طرح هذه القصيدة - لا يتزيى في رحلته هذه بزي جديد، بل هو يدرك إدراكاً جديداً، ويمتلكُ صوتاً جديداً، يمتلك الحرية، والفعل والانتباه. هكذا يدلنا خطاب الذات الواعية الجديدة للذات المسجاة المائتة، وتدلنا كذلك دلالات الكلمات المشيرة إلى الحياة الجديدة، والتي تقف متراصَّة متقابلة مع فعل الموت المادي، وذلك كما يلي:

الأفعال الدالة على الموت	الأفعال الدالة على الوجود الجديد والحياة
مات صَوتك	أفق
	لم تمت
	فاركض
	خُلقت

- وفي هذا الخلق الجديد يغتربُ كيان الإنسان / الشاعر، عن الوجود المادي الذي ينتفي وجوده في ذاته، بذاته، كما يصور لنا الشاعر في قوله:

"والمنصتون

من الصُم

والغاضبون

من "البكم"

فاريأ بحلمك أن ينتظر نورس الفجر

والشمس مشلولة الضوء

في حندسي الدجى

لم يجدها الفلق"

يُصوِّر لنا الشاعر قمة الاغتراب الواقع بين الكيانين: الكيان الأثيري للإنسان، والكيان المادي للوجود، حيث المنصتون من الصم، بما يلغي فعل الإنصات، والغاضبون من البكم بما ينفي فعل الغضب.

- يدركُ الشاعر مشروعية انطلاقه باغترابه نحو كون جديد ينجو فيه بحلمه من هذا الاغتراب، ينجو به من شلل الشمس وظلام الدجى.

- ومرة ثانية في القصيدة يفتحُ الشاعر باب المونولوج ليخاطب الذات: ذاته هو، والذوات المتماثلة معها، يخاطبُ الذات الخائفة من الموت بالزيف ويهيب بهذه الذات أن تعلن عن نفسها، أن (تقول) ذلك لأن صمتها موت. وبذلك يطرح الشاعر أكثر من دلالة للموت هي:

الموت بالنطق

الموت بالصمت.

- كذلك يطرح معنى جديداً للنطق:

النطق / الحياة

النطق / الوجود(وهو الماثل في الأمر الإلهي

للشيء كُن فيكون).

يقول الشاعر:

«إذ أنت

في الأصل من نطفة

نُطقت عندما وقعت

فاستحالت. علق»

الإنسان في هذه الرؤية الشعرية «منطوقة»، أي كلمة تمخضت عن حياة ووجود، فالأمر الإلهي بخلق الكينونة نطق خالق، نطق موجد، وفاعل تجسد في هيئة الإنسان، وكافة الموجودات.

- ويتم الشاعر رحلته في عالم الإنسان، ويختتم طرحه الشعري حول هذه الإشكالية بمونولوج آخر، يخبر فيه الذات أنها ماتت بالضوء بعد تماثلها للنطق، فاختفى السر،



واختبأ في عالم الغيب، لا يعلم سره إلا خالقه، يقول الشاعر:

«وها أنت

لما تماثلت للنطق

أحرقت نفسك بالضوء

مثل الفراشة

والسّر في غيهب السر

لا يعلم السر

منا جميعاً

سوى من خلق»

- ينفي الشاعر فعل الوجود بما يضاده، بل ينفي وجوده أيضاً في ذات الطرح، على النحو التالي:

التماثل للضوء (ينفيه) إحراق النفس بالضوء (يؤدي إلى) وجود جديد

يؤدي إلى (الإحراق بالضوء) يؤدي إلى الاستتار في هيئة جديدة

يؤدي إلى غموض كيان الإنسان ينتج عنه غياب سر الخلق إلا عمّن خلق.

وبذلك تنتهي دورة التجربة، وتستقر على مرفأ الغيب حيث ابتدأت التجربة وانطلقت.

الدورة تتضح أيضاً من الابتداء بتماثل الإنسان للنطق، والانتهاء بإحراقه بالضوء، وتواري عالم الغيب عن الإنسان، وامتلاك الله وحده لسر هذا العالم.

- وفي قصيدته «حصار الأسئلة» يعالجُ الشاعر قضية الإنسان معالجة جديدة واصفاً المواجهة بين الإنسان وغموض الوجود، وشغفه الفطري بفض أسرار هذا الغموض. يقول الشاعر في مبتدأ القصيدة طارحاً أول أسئلته فيها:

"من أنت

يأتيني سؤالٌ من تخوم النفس

ينحتُ في سراب الصمت

أشباح الوصايا....."

• يبتدئ الشاعر أول أسئلته بالسؤال عن ماهية الإنسان ويجعل تخوم النفس مصدراً لهذا السؤال غير التقليدي ويحيط هذا السؤال بالغموض والظلمات لأنه قادم من «تخوم النفس» ينحتُ «الأشباح» في «سراب» « الصمت» يتشكل من العوالم السابقة عالماً من الخفاء يحيط بماهية الإنسان ويوحي لنا بصعوبة التعرف على هذه الماهية.

يقول الشاعر:

"من أنت؟

يسألني فؤادي

حين أسأله

فتسقطُ بسمتي الحيرى

على طين البكاء صريعة

من بين أروقة الثنايا»

• السؤال هنا ـ وفق طرح الشاعر ـ متبادل بينه وبين قلبه، وكلاهما جاهل بكنه الآخر، وعاجز عن إجابة السؤال التي تبدو منعدمة لأنها:

«تساقط البسمة الحيرى

على طين البكاء صريعة

من بين أروقة الثنايا»

• من هذا الجزء يبدأ الشاعر بتشكيل ملامح الحصار «حصار الأسئلة» الذي هو عنوان تجربته.

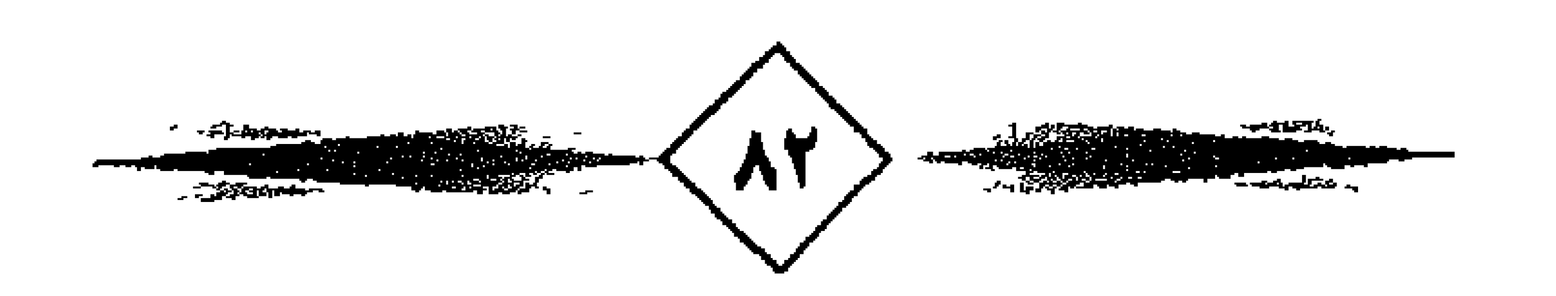
المُحاصر والمحاصر هنا، السائلُ والمسؤول، كل تتضح ملامحه البادية في "التساقط، الحيرة، الطين، البكاء، حصار الأروقة، البسمة الصريعة" ولذلك يتابع الشاعر رحلته صاعداً في سلم الصراع:

"من أنت؟

من يسأل؟

ومن سيجيبُ؟

إن قضيتي أم القضايا...»





• ويزداد الحصار قوة، بتزايد أسئلة الشاعر:

"من أنت؟
يأتيني سؤالك يا فؤادي
كالح القسمات
يهطل جمره في العين
من وسن المرايا....؟

• تتخذ القصيدة ملامح غموضها، وتتخذ التجربة أبعاد ما ورائيتها من هذا الوصف السابق الذي صوَّر فيه الشاعر السؤال المطروح بأنه «كالح القسمات» أي غائباً وغامضاً ويصف قدومه بأنه من «وسن المرايا» أي من إعتامها وهذا السؤال يعيق العين عن وظيفتها، أي عن الرؤية حيث يُلقي فيها جمرة فلا ترى.

يقول الشاعر:

" من أنت؟
يالسؤالك المشنوق
في شرفات أوراقي
وفي أفواه أقلامي
وفي صمت الزوايا..."

• السؤال في هذا الجزء من القصيدة مشنوق أي مائت، وقد تم شنقه في الشعر (الماثل في شرفات الأوراق، وأفواه الأقلام، وصمت الزوايا) ولذلك يعود الشاعر ويستعيد في القصيدة مناخ الصمت يحيط به تجربته، حيث يقول:

"من أنتَ
يالسؤالك المدفون
في لحن الرصاص
ورقصة البارود
في عرس الشظايا...»

• يُصوِّر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة عملية دفن السؤال في الأسباب التي أدت إلى غياب الإنسان وهي: الرصاص، والبارود، والشظايا وهذه العوامل والأسباب المؤدية إلى الفناء تبدو حيَّة نابضة مقابل موت السؤال.

○ ويتابع الشاعر حصاره:

"من أنت؟

أين تريدُ؟

بل ماذا تريدُ ؟

وهل سيوصلك المنى؟

سعيُ المطايا.."

يطرحُ الشاعر سؤاله هنا متشككاً، وتأتيه الإجابة في الفقرات التالية، لتصف مثبطات الكيان الإنساني، يقول:

«من أنت

كيف أتيت

بل من أين جئت

ومن رفيقك في دروب الخوف

يا من ترتجي إقدامك الميمون

أنيابُ المنايا..»

الرحلة الإنسانية في هذه الرؤية مُحاطة بالغموض، بالخوف، بالموت، ولذلك يعتمد الشاعر على أسلوب السخرية في قوله

«إقدامك الميمون»

ويطرح الشاعرُ المفارقة الكمية بين هشاشة الإنسان، وقوة المتربص به، فالإنسان يأتي في صيغة المفرد في السؤال «من أنت» أما المتربص به فهو جميعٌ كما في «أنياب المنايا»

○ وتتوالى أسئلة الشاعر حول الإنسان لتزيد ملامح الحصار وضوحاً وتصف عذاب هذه الرحلة الإنسانية.

يقول الشاعر:

"من أنت
كم قابلت من وجهٍ
وكم صافحت من كفٍ
وكم صادقت من قلب
وكم خانتك أغلفة النوايا؟..
من أنت؟
من أهدى إليك الخوف
في باقات أفراح
وغسّل وجه فجرك
في غدير الليل
من ألقى أمام خطاك
أشواك الخطايا؟..."

○ يبدو الإنسان في هذه التجربة الشعرية مُحاصراً، مصداقاً لعنوان القصيدة:«حصار الأسئلة»، وهو مُحاصرٌ بحياتين: حياة ظاهرة ـ هي في الجزء السابق من القصيدة ـ «الوجوه التي قابلته، الأكف التي صافحته، القلوب التي صادقته»، وحياة أخرى مخادعة قاتلة، تتمثل في:

"خيانة أغلفة النوايا"

كما يبدو الإنسان محاصراً بين القشرة الزائفة في "إهداء باقات الفرح، تغسيل وجه الفجر" وبين الكتل السوداء الماثلة في:" الخوف، غدير الليل، أشواك الخطايا".

○ ولذلك يتابع الشاعر أسئلته في نمو درامي، فيقول:

"من أنتَ
من أسقى فؤادك
لاهبَ الأشواق
واستعدى عليك
سواعد الإرهاق
لم يترك لعزمك
أو لصبرك من بقايا..."

○ ○ ○

من أنت

من ذبح الضياء

أمام عينك

والسرور أمام قلبك

قل لنا بالله

من نصبَ القيود

أمام أحلام الصبا

واقتادها في جنح حزنٍ

كالسَّبايا؟..."

ooo

من أنت

من ألقى على أعضاء جسمك

حلة الوهن المضاعف

ثم مد خيوط سطوته الخفية

حول أعناق الخلايا..."

- حدد الشاعر في هذا الجزء من تجربته قيود الإنسان الحياتية، بعد أن عين قيوده الميتافيزيقية، أما الحياتية فتتمثل في الخيانة التي لم يستطع الخائنون إخفاءها رغم مظاهر الوفاء المزيفة في المجتمع.
- أما القيود الميتافيزيقية فهي محصورة في هشاشة التكوين الإنساني ذاته عملاً بالمثل العربي القائل: "كلّ ضب في جحره مرداته". فناء الإنسان في هذا الطرح الشعري المميز كامن في عين قوته، ومن هنا يسمّى الشاعر مفردات القيود الميتافيزيقية باسم: "لاهبَ الأشواق، سواعد الإرهاق، القيود، الحزن، الوهن المضاعف، السطوة الخفية"
- ولأن هذه القيود تصيبُ جسد الإنسان ونفسه وقلبه، ذكر الشاعر كتلة المُصابين وهي: "فؤاده، عزمه، صبره، عينه، أحلامه، أعضاؤه، أعناق الخلايا". وينتج من مجموع هذا كله كيان الإنسان.
- وإذا كان الصراع واقعاً هنا بين الإنسان وقيوده وعوامل استلابه، فإن صراعاً آخر



يصفه الشاعر في هذه التجربة وهو الصراع بين السائل والأسئلة، فالشاعر محاصر بأسئلته التي أودت به إلى الغموض والحيرة والحزن. كذلك فإن الأسئلة محاصرة بالشاعر الذي يطرحها ويرهقها بحثاً عن يقين. كذلك الشاعر محاصرٌ بقلبه، وقلبه محاصر له. هكذا يتضح لنا من قول الشاعر:

«من أنت

أسئلة تحاصرني

أحاصرها

أشنُّ بها على قلبي

هجوماً صاعقاً

ينداح من ثكنات إيماني

برب الكون علام الخفايا...»

- الأسئلة وفق هذه الرؤية محاصرة ومُحاصرة، كذلك الشاعر مُحاصر ومحاصر. الشاعر أيضاً يهجم على قلبه، الذي يهجم بدوره عليه. وهكذا إلى أن يبرز في نهاية المقطع الأخير من القصيدة ضوءٌ واحدٌ ونجاةٌ يتمثل في «ثكنات الإيمان»، وتجلي رب الكون الذي يصفه الشاعر هنا بصفة تواجه غموض الأسئلة وتضعف هذا الغموض، وتضعف وطأته على الإنسان، هذه الصفة هي: علاّم الخفايا.

- تقف صفة علام الخفايا أمام كل الغوامض التي طرحها الشاعر، واشتكى منها بلسان حال الإنسان، وهذه الصفة تبدو نجاةً من "حصار الأسئلة"، لذلك يقول الشاعر:

"من أنتَ

أسئلة تهاجمني

أهاجمها

تسيرُ بكل عدتها

وكل عتادها الفتاك

تحت لواء تسبيحي سرايا..."

يطرح الشاعرُ الإيمان هنا نجاةً، وطرفاً غالباً مواجهاً لصراع الإنسان مع الأسئلة / القيود، وهكذا» أسئلة تهاجمني، أهاجمها عدة الأسئلة، عتادها الفتاك» يقف كل ذلك في مواجهة « لواء التسبيح».

لذلك يختتم الشاعر تجربته بقوله:

«من أنت

لم أجد الجواب

على سؤال صاغ أسئلة

تعالى صوتها في القلب

أيقظ سيف شعري

بعد طول سُباته

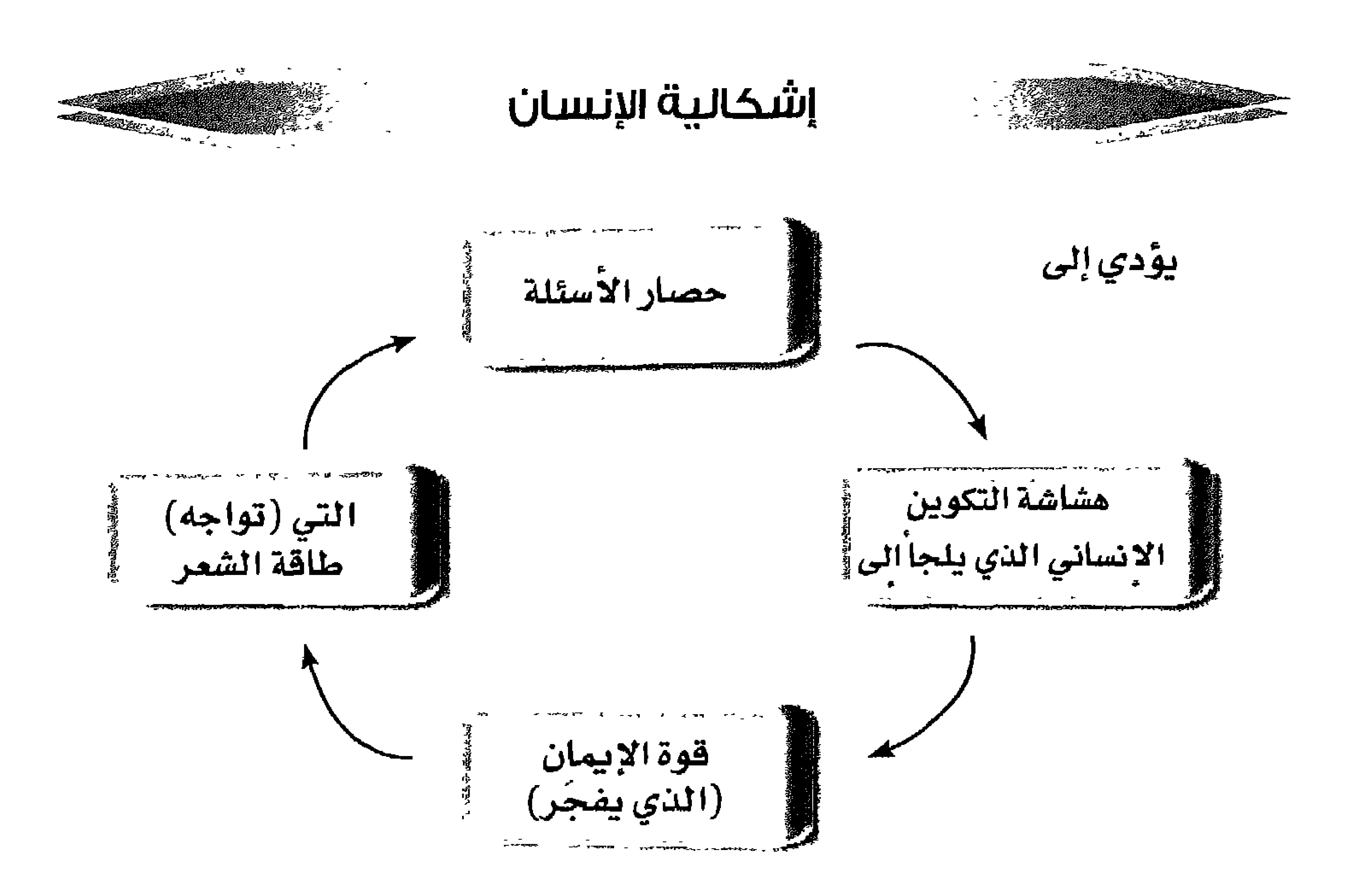
فإذا بأسئلتي

أمام شعاعه الوهاج

تسقط رغم كثرتها.ضحايا...»

- الشاعر يؤكد في خلاصة تجربته عجزه الإنساني عن الوصول إلى إجابة عن أسئلته، ويؤكد أن الإنسان ذاته، أن ذاته قلب أسئلة الحياة، وأن الإنسان هو سؤال الأسئلة. كما يؤكد لنا في هذه التجربة أن الإنسان مركز قضايا الشعر، ومُفجّر طاقات الإبداع. وهو يصف في نهاية القصيدة سقوط أسئلته ضحايا أمام الشعر، وبهذا يجعل الشعر طرفاً في صراعه الإنساني في الوجود. وبذلك تكون أطراف الصراع هي:
- حصار الأسئلة (الممثلة لقوى الوجود، هشاشة تكوين الإنسان، قوة الإيمان، طاقة الشعر).

وتتشكل ملامح الحصار التي تفرض علينا رؤية مدارية، نفترضها فيما يلي:



ونعتقد أن طرح القصيدة يسمح لنا بهذه الدلالات المتسعة، كذلك عنوانها الذي يترك المجال لاقتراحات عدة للمحاصِر والمحاصَر، كما ذكرنا من قبل.

- فرضت (قضية الإنسان) ذاتها على شعر الزهراني، ليس في المواضع والقصائد التي عرضناها فقط، بل في غيرها مما سيتخذ نماذج في تحليل البنية الفنية والإيقاعية وغيرها. ولا نقصد الاستدلال على كثرة القصائد في هذا الجانب، بل نقصد تسجيل ملاحظتنا بأن الإشكالية الإنسانية ـ كما قلنا ـ لصيقة بالإبداع الشعري وهي تجربة التجارب. وهي في ذات الوقت من أكثر الهموم الشعرية إلحاحاً على الشاعر في مراحله الشعرية المتأخرة، لأنها تتزامن مع النضج، ودقة معاينة الحياة، ودقة وضراوة المعاناة من الحياة.

ooo



الفصل الثاني

المشاعر الاستلابية والبحث عن الخلاص





○ الحــزن :

إذا استلهمنا مرة أخرى عبارة الأصمعي القائلة "الشعر نكدٌ بابه الشر، فإذا دخل في الخير فسد"، وجدناها تؤكد الصلة الوثيقة بين الشعر والحزن، وتؤكد لنا أن الحزن نسيج الشعراء باعتبارهم كيانات حالمة باحثة عن المثال، متصدعة من محالية المثال.

○ من هنا يشيع الحزن في الإبداع الشعري، ويبدو مشاعر مستلبة للروح الإنسانية، وطاقة ملهمة لقوى الشعراء الذين لا يثور إلهامهم، ولا يستنفر إلا من النقص الكامن في الحياة الإنسانية.

هكذا يُطرح موضوع الحزن في شعر حسن الزهراني بإشكاليته هذه:أي بوصفه شعوراً استلابياً ينزع من الإنسان أمنه، سكينته، نشاطه الفاعل، حماسه في الإقبال على الحياة، وبوصفه في ذات الوقت ملهماً ومثيراً للإبداع، وكأنه لازمة شعرية، وفي ذات الوقت مشاعر ضدية للكيان الإنساني يقول الشاعر في طرح هذا الموضوع:

«يا لســاني لا أكتب الشـعر إلا
حين تسـري في داخلي أحزاني
ليس شـعري ليعلم الناس أني
أكتب الشعر، أو لعشق الغواني
إن شعري وصف لبعض عذابي
حرّق في الفـؤاد تغشـى كياني
ودمـوع تنسـاب عـبر يراعي
ولـهـيـب كواقـد الـنيـران» (١)

---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص ٧٤



- والحزن يتبطن كل قصائد شاعرنا ـ تقريباً حتى تلك التي يشدو فيها للحياة، أو يحاول التواصل مع الوجود.
- الحزن يدهمه في لحظات شعوره بالأبوة والحنان، حين يتغزل بابنته رائيا فيها الحياة، يقول شاعرنا لابنته سحر:

"يا بسمة تغتال فجر الحزن

في مواسم الضجر" (١)

وهو يرجوها أن تردد قولها البريء: «أبي» لتنجيه من أحزانه، يقول:

قولي أبي فإنها تقضي على الأحزان (٢)

ويستجديها أن تمنحه البهجة، ويتوسل بها لمغالبة آلامه:

صغيرتي سحر

بثي ضياء الحب في دياجر الآلام»

ويقول: كوني نهاية الخلاف بين خافقي وحظّه»(٣)

ويصور حياته صراعاً دائماً بين موجبات الحزن، والتوق إلى السعادة، يقول الشاعر في رثاء جده:

«وتدكُّ أحزاني قصور سعادتي

وحبال صبري بالمواجع تقطع

ولقد ألفت الدمع من طول البكا

فكأنما خلقت لعيني الأدمع

وكأن دهـري لا يـرى إلاّ أنـا

يلقي علي همومه ويروّع (٤)

- وشعوره بالحزن يتبطن شعوره بالحب، فهو لا ينسى، ولا يحاول أن يتناسى عند تقديم ذاته لحبيبته أن يصف هذه الذات بالحزن، والانهزام قبالة الحزن، يقول في قصيدة

---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص ٣٨

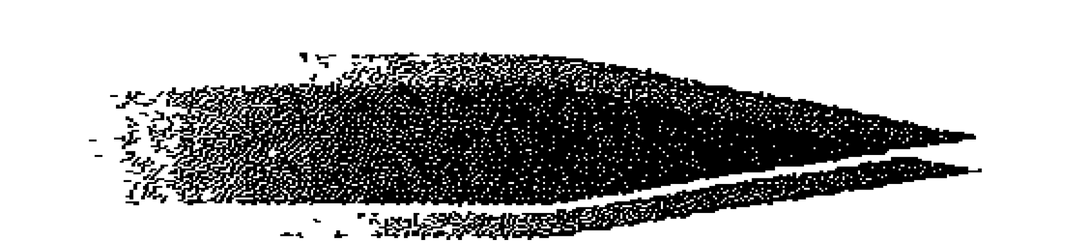
(٢) ديوان صدى الأشجان / ص ٣٨

(٣) ديوان صدى الأشجان / ص ٣٨

(٤) ديوان صدى الأشجان / ص ٤١







«مازلت ملهمتي»

أيباحُ ياليلاي قتلُ متيم   سحقت حصون سروره الأتراحُ
أيباحُ ياليلاي قتلُ مشردٍ   يطوي به كون الشجون جناحُ[1]

- ويتغلغل الحزن فرحه بميلاد ابنه. مرة أخرى يدهم الشاعر الإحساس بالموت في قمة إحساسه بالحياة، فالحزن تنغيص وكدر، وجه من وجوه الموت لأنه عزوف عن الحياة، يقول في قصيدة «يا ترى من تكون»:

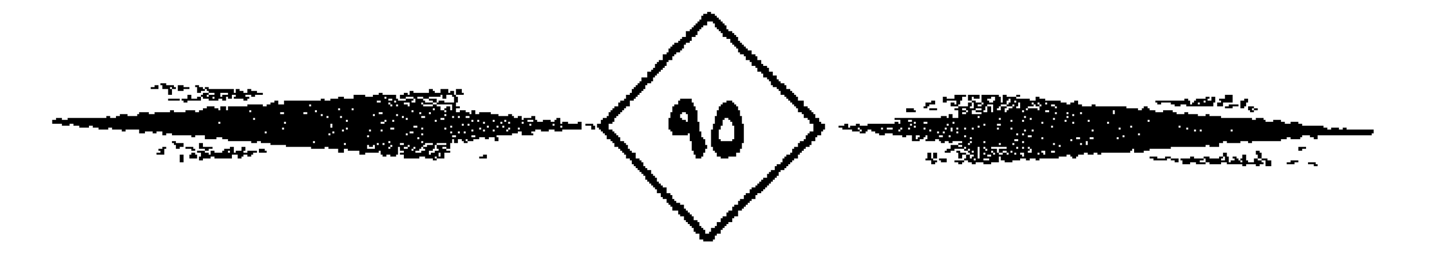
وأنــا حـــائـــرٌ أســائل نفسـي
عنك. والخوف بين جنبيّ يُوقدُ
يا ترى من تكون هل أنت فجر
لســـروري وفــرحــة تـتجـدد؟
يا ترى من تكون قد حار قلبي
فأجبني من أنـــت؟ لا تترددُ [2]

- ودواعي الحزن لدى الشاعر كثيرة متعددة، تعود إلى طبيعة الإنسان وإلى هموم الواقع ومشكلاته، ومنها ما يعود إلى الهموم الإسلامية وهي كثيرة، وعلى رأسها تهدد الكيان الإسلامي بالضعف في أزماته الحالية.
- ويصف الشاعر سيطرة الشعور بالحزن عليه لانغماسه في هذه القضايا، يقول لولده عبدالعزيز:

أهــلاً بُنيّ وفي (البلقان) أدمعنـا
تساقطت فوق صرح الذل كالبرد
أهلاً بُنيّ وعين (القدس) ترمقنا
وقد بكت واشتكت من حالِك الرمد[3]

- ويصور في قصيدة (يا أمة الإسلام) كيف زحزحه الهم العام عن مشاعر الحب

(١) ديوان صدى الأشجان / ص ٤٥
(١) ديوان صدى الأشجان / ص ٥١
(١) ديوان صدى الأشجان / ص ٧٧





والبهجة إلى الحزن والبكاء، يقول:

قالوا لقد أهملت شعر الغزل	وكنت تشجينا بأحلى الجمل
هل خنت من تهوى وجافيته	أم أن نبع الحب فيك اضمحل
فقلت كلا إن نبض الهوى	والحب والأشواق بي لم يزل
لكنني لما بكت أمتي	بكيت واستولى عليّ الخجل[1]

○ تحول وجه الحياة، ودبيب الشيب من مُسبِّبات: الحزن أيضا في هذا الشعر، رحيل الشباب، سفور قبح الحياة وحقيقتها تلقي الشاعر في يد الأحزان، يقول في قصيدة (سراب العمر):

مابال شمسي للغروب تميل
وزهور روضي غالهن ذبولُ
والنفس ملَّت كلَّ شيءٍ حولها
والقلب من كثر الهموم عليلُ
وغزت جيوش الشيب رأسي بعدما
ولّى الشباب وعمره المعسولُ
والجسم بعد فتوةٍ ونضارةٍ
خارت قواه اليوم فهو هزيلُ
وتفرق السمار من حولي وقد
عم الهدوء وأطفئ القنديلُ

○ حقيقة الحياة، وضعف الإنسان إذن من موجبات هذا الحزن، معاينة الفناء في زوال الشباب وفي المرض، وفي فراق الأحبة وفي كل وجوه الموت الأخرى سبب للحزن، يقول الشاعر:

والبدر بعد تمامه في ليلتي	أضحى هلالاً يعتريه نحولُ
سبحان من جعل الكمال بدايةً	للنقص وهو الكامل المأمولُ
شاهدت ما حولي بقلب واجفٍ	وحسامُ حزني باترٌ مسلولُ
فعلمتُ أن العمر يشبه رحلةً	ولربما فوق الترابِ يطولُ[2]

---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص٩٢

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص ٥٣





وهكذا نعاين الحزن في شعر حسن الزهراني مع كل تجربة من تجاربه الشعرية، وفي كل تصوير له للحياة، نعاين الحزن عند تصوير موت الزوجة[1] ووصف هموم المعلم[2] والشكوى من آلية الحياة ورتابتها، والشكوى من ابتذال قيمة الشعر على لسان مدعيه[3]

- ويظل موات الحب بدلالته الإنسانية الواسعة من أعظم مسببات الحزن في شعر حسن الزهراني، فهو يصور التوتر الدرامي بين اندفاع آماله في الوصول إلى الحب، العثور عليه، وبين عجزه عن هذه الآمال ليتمخض من خلال هذا التوتر الدرامي الحزن أو (النحيب) ويبقى الحزن في كيان الشاعر ملمحا أساسيا، ومن هنا يغرد الشاعر للحزن قصيدته الرائعة: (سجدة فوق رمال الحزن)، يقول:

"دوّى ندائي في بحار الحب
لم يُسمع
ولم يُفهم
وعادت كل
أشرعة النحيب
إلى مرافئها
على شط انتباهي" [4]

- وهو في هذه القصيدة لا يكتفي بهذا التقرير الكابي المعتم: التقرير باستسلام قواه الإنسانية للحزن، بل يوغل الشاعر في تصوير هجمة الحزن وانتصاره على ملامح الحياة ومظاهر الحياة: الليل، الفجر، وكيان الشاعر الذي يقول:

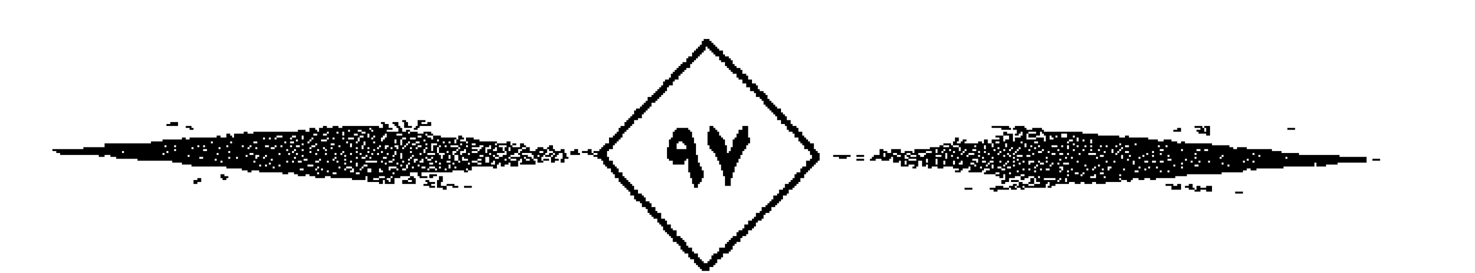
---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص٦٠

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص ٦٩

(٣) ديوان صدى الأشجان / ص ٧٢

(٤) ديوان تماثل / ص ١٢٠



«الليل يشربُ

سحنة الأيام

في وضح الفجيعة

وهو لاهٍ...

والفجر يلفظ

كل أنفاس

الضياء

بكف داهية

الدواهى...

والصمت يخلع

سمعه المذبوح

من سم الأوامر

والنواهي...

والحزن جر

إزاره متباهيا

بالنصر لكن

من يباهى؟...

وعباءة الخنساء

أشلاء تمزقها

مخالب غضبة الأيام

في كل اتجاه...» [1]

ooo

---

(١) ديوان تماثل / ص١١٦ / ١١٧

◦ الاغتراب :

الشعور بالغربة أو الاغتراب في رأي كثير من الدارسين في العلوم الإنسانية لأزمة إنسانية، أصابت الإنسان وقت هبوطه من الجنة ورحيله من موطنه الأول، فالإنسان وفق هذا الطرح الفكري كائن مغترب على الصعيد الميتافيزيقي، ومن ثم فإن رحلة الإنسان في الحياة رحلة اغتراب حتى يموت ويعود إلى هذا الوطن الأول الذي هو بمثابة الرحم والمهاد معاً.

والإنسان مغترب من حيث اشتماله على ضدين متصارعين يفتكان به: الروح والجسد، أو الطبيعة الأثيرية النورانية، والطبيعة الطينية اللزجة، وهما طبيعتان متناقضتان نعاينهما في حياتنا الإنسانية في صراعنا ما بين الغرائز والالتزام، أو مابين التقوى والفجور، ما بين الشهوات ومكابحها، فالروح الإنساني مغترب لابتلائه بهذا الجسد الذي يشده إلى رغائب الطين وصراعاته.

والإنسان مغترب أيضاً باعتباره ذاتاً مفردة، مستقلة، غير متكررة في الآخرين، ولذلك فإن ذاته متصادمة بالقوة - أي - بطبيعة سنة الله - مع بقية الذوات، مغتربة عنها بدرجة ما من درجات الاغتراب تحقيقاً لسنة الله في دفعه للناس بعضهم ببعض، فالدفع يعني اختلاف المدفوعين لتحقيق الاكتمال والتوازن الكوني، والابتلاء، والاختيار، ومن ثم الثواب والعقاب.

الإنسان ذاتٌ مغتربة على هذه الأصعدة، والشاعر ذات مغتربة لكل هذه الأسباب، ولتمتعه بميزة هي أس شقائه، ونعني بها الشخصانية. الشخصانية في المبدع هي قدرته على الرؤيا وصياغة الرؤيا والتعبير عنها في بنية فنية مؤثرة وبذلك يضيف الإبداع إلى صاحبه إحساساً مضاعفاً بالكينونة والوجود، ويكثف شعوره بالأنا.

- وهذه الفرادة أو الشخصانية سر جمال المبدعين وابتكارهم، وسر شقائهم أيضاً حينما يتجاهل من حولهم فرادتهم، وحينما يعاملون باعتبارهم ذواتاً تقليدية مكرورة منسوخة فيمن حولها.

- ويتضاعف اغتراب المبدع، وخاصة الشاعر في أزمنة إهمال الإبداع وتراجع المبدعين، يتضاعف في أزمنة انقلاب المعايير في المجتمع، أو تغير مقياس القيمة للأشياء. كما يتشرنق الشاعر ويتطوع للمزيد من الاغتراب إذا شعر بضعف قوته على مواجهة ما حوله من إشكاليات المجتمع والوجود الإنساني عامة.

- وحين نطالع شعر حسن الزهراني تلفتنا فيه شكايته من أطراف كثيرة في المجتمع، ومعاناته من الكيانات التقليدية النمطية التي تلوك الحياة في سأم ورتابة، وترتضي قضاء العمر في تفقد أحوال الآخرين ومداهمة أمورهم، والتهجم على خصوصيتهم.

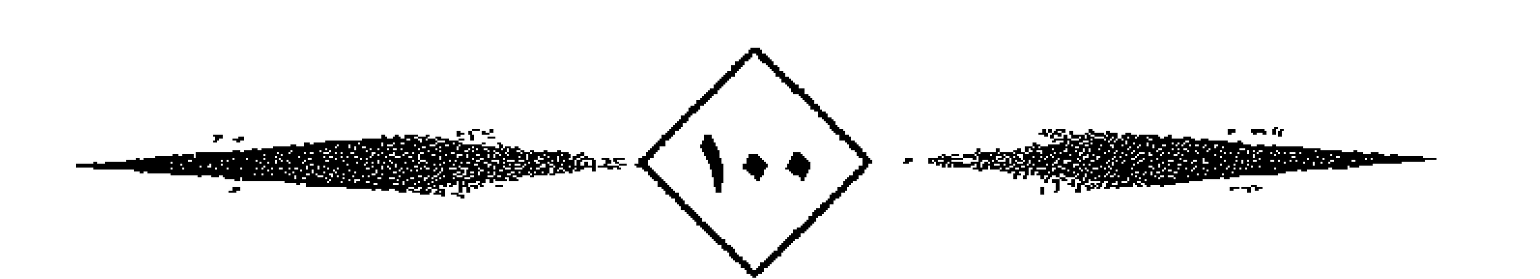
- يكثر الشاعر من الشكوى من هذه الكيانات الثقيلة الكثيفة في كتلتها المادية والتي تكاد تخلو من العنصر الآخر في الخلق نعني عنصر الروح، أو لنقل إن على أرواحها طبقة كثيفة من المادة، طبقة صدئة أزالت ما بالروح من خفة وسمو وتعالٍ، وقدرة على التأمل والتواصل وتذوق الجانب الروحي من الوجود.

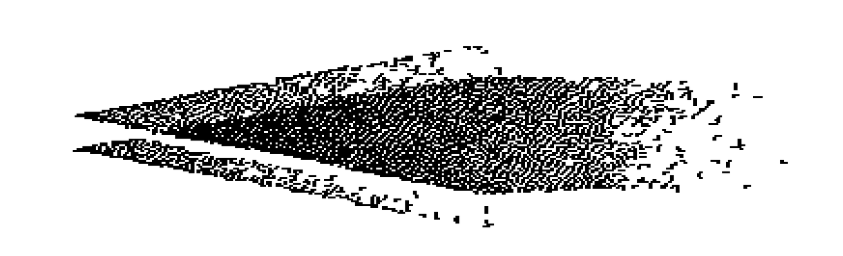
- يشكو الشاعر من فئة الدهماء، وأنصاف المبدعين أو مدعي الإبداع الذين يزاحمونه في المساحة الوحيدة التي يمتلكها في الكون وهي الإبداع، بينما لا يزاحمهم هو ولا ينازعهم فيما يملكون من مظاهر العيش المادي الثقيل.

- المعادلة غير متكافئة، والصراع غير متوازن، وفي مثل هذه الصراعات تتغلب المادة الثقيلة على الأثير، والأطياف، أي يتغلب الدهماء والمدعون والحاسدون والحاقدون، ومعطلو الإبداع والحياة على المبدعين وذوي الشخصية، أصحاب (الذات).

- وهذه القضية على وجه الخصوص من أكثر قضايا الشاعر تردداً في دواوينه، إننا نستشعر ثقل الكتلة الداهمة لكيانه في معظم قصائده، حتى يكاد أصحاب هذه الكتلة يقاسمونه شعره وفكره، ويظهرون بمظهر المسيطر على وعيه وكأنهم الهم الأعظم في حياته، لأنهم إعاقة وتشويش وكدر، وتنغيص، ولأنهم معارك رخيصة ساذجة مفتعلة نجحت في أن تظهر في غير حجمها وقوتها.

- نتفهم من خلال ذلك سر إعلان الشاعر عن اغترابه عن زمانه ومكانه، وعمن يعاشر في مجتمعه، في قصيدته:





(لا الدهر دهري ولا الأيام أيامي) حيث يقول:

لا الدهر دهري ولا الأيام أيامي
ذا ليس عمري ولا الأعوام أعوامي

جُلّ الذين أراهم لست أعرفهم
من جهلهم بت في حزني وأوهامي

أخال نفسي وحيداً بين هم أبداً
قد ضلت الدرب في البيداء أقدامي

ويصف ملامح هذه الكتلة الثقيلة المعادية أبداً للمبدعين في قوله:

«يا ويحهم كيف باتوا ليس يشغلهم
إلا النمائم صاغوها بإحكام

بل ويحهم كيف باتوا ليس يشغلهم
إلا الولائم في لهو وأنغام»

ويصور صراعه معهم ومعاداة طبيعتهم لطبيعته:

كتبت من درر الأشعار أعذبها
فسفّه الجاهلون الصم أحلامي

وهم كتلة ثقيلة من حيث تكالبها على الجانب المادي فقط في الحياة، يقول الشاعر:

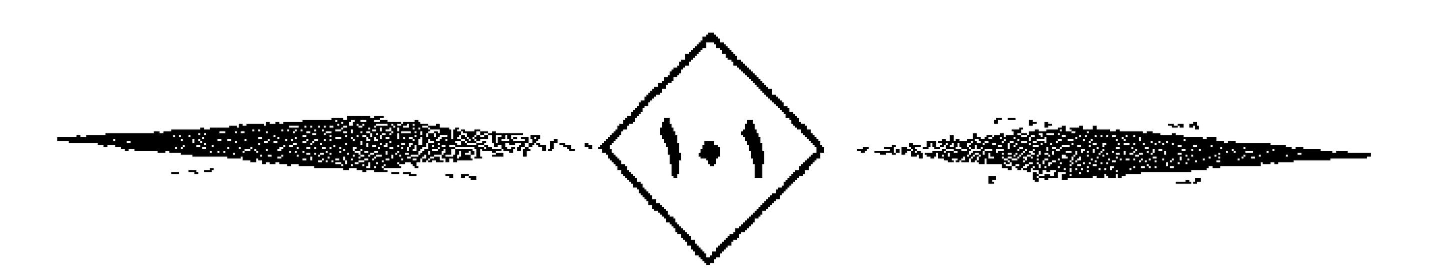
وأصبح المال في الدنيا لهم أملاً
عاشوا لتحطيم أرقام بأرقام

تسابقوا لكنوز الزيف واجتمعوا
في قبوه بين إقدام وإحجام

وهم سبب اغترابه في الحياة:

من أجلهم قلت في حزن وفي ألم
لا الدهر دهري ولا الأيام أيامي[1]

(١) ديوان صدى الأشجان / ص٩٨ / ٩٩



إن أصحاب هذه الكتلة المادية الثقيلة هم أعمدة النور المظلمة التي يهدي إليها الشاعر قصيدته (تعهد)، إنهم الذين نجحوا في تشكيكه في قراءة وجوه البشر، والحكم عليهم بدقة، فقد دفعوه بخداعهم إلى الاغتراب، وإلى الإقرار بالعجز عن التواصل مع البشر، والعجز عن فهمهم، إنهم أعمدة النور المظلمة، إنهم الإعاقة، وشواهد الظلام والجهل والخوف، والاضطرار والإجبار على العزلة عن الحياة.

يقول الشاعر:

«أتعهّد
وأقرُّ الآنَ
في أبراج إحساسي
وفي أوراق أنفاسي
وكاسي:
أنّ من يُخدع
بالسّحنات بعدي
عن طريق الحقّ
ناكب
أنّ سور الوهم
خلفي. وأمامي
كان أعلى من عنان
الواقع المرّ عنانًا
ثم أردته
أعاصيرُ التجارب» [1]

- إن وصف الشاعر لعزلته في أبراج الإحساس وأوراق الأنفاس، وتأكيده لغلبة الواقع على المثال، ليس تصويراً فقط لاغترابه، بل تصوير لاغتراب كل مبدع وكل صاحب رؤية وذات.

○ ○ ○

---

(١) ديوان تماثل / ص٦٩ / ٧١

• البحث عن الخلاص :

- **البحث** عن النجاة مرادف وانعكاس لحب الحياة في الجبلة الإنسانية، يعادلها في ممارستنا الحياتية اليومية الحرص على تناول الأدوية، والذهاب إلى الطبيب والبحث الدائم عن طرق العزاء والسلوى والصداقة، والبحث عن تبرير الأخطاء ومداواة الذات.

- البحث عن الخلاص هو دافع الإبداع والفن، لأن الإبداع عشق للحياة عميق، وسعي للامتداد والاستمرار والخلود فيها من خلال استمرار الكلمة، أو الريشة، وامتدادهما في الزمان. والبحث عن الخلاص أساس في الشعر، لأن الشعراء كائنات هشة ضعيفة بطبيعتها الانفعالية الحادة ومشاعرها المتوهجة، كائنات قابلة للتأزم والانكسار والتصدع لانهزام مثالها أمام الواقع، ورفض كيانها للواقع في ذات الوقت، لبحثها الدائب عن المحال وعن الاكتمال ولو انحصر هذا المثال في التجربة الشعرية.

- وطرق الخلاص التي يسعى إليها الشعراء من تصدعهم النفسي واغترابهم وأحزانهم متعددة تختلف باختلاف التجربة الشعرية الكلية للشاعر، أي بعموم موقفه الرؤيوي الجمالي من قضايا الحياة، كما تختلف حسب ثقافة الشاعر وموقفه من العقيدة، ومدى فهمه لجوهر الحياة وهذه الطرق في شعر حسن الزهراني هي:

- **العقيدة الإسلامية خلاصاً ومنهجاً.**

ويلاحظ الناقد في التجربة الشعرية لحسن الزهراني أن الشاعر لا ينظر إلى العقيدة الإسلامية باعتبارها خلاصاً من التأزم والاغتراب والحزن فقط بل باعتبارها منهجاً للحياة ومنبعاً للقيم، هي نظام الحياة والمرفأ والملاذ، يصور شاعرنا الدين الإسلامي بوصفه اختيار

الفطرة والعقل والوجدان، وهو اختيار طوعي، اختيار المحب لا اختيار المضطر، اختيار سعة واقتناع، لا اختيار ضيق وتأزم، اختيار من منطلق الاعتقاد واليقين لا اختيار الضائق المعوز غير المالك للخيارات.

- الدين الإسلامي في شعر الزهراني نظام حياة يتبطن مشاعر البهجة ويُهذب مشاعر الحزن، ويتسيَّد فكر الشاعر ورؤاه وضميره ومعاناته، ويقوده عبر علاقاته بالذات والمجتمع، والآخر عامة.

- لذلك كله يبدو الخلاص والنجاة من خلال الدين نتيجة منطقية لسيطرة المشاعر الدينية على الشاعر، وتسيُّد العقيدة لحياته.

- يصور الشاعر العقيدة نجاته من حزن فقده والدته، هذا الحزن الذي لازم حياته منذ وفاتها حتى لحظاتنا هذه، وهو حزن لون نظرته إلى الحياة، وعجزت معه سبل الحيلة والنجاة إلاَّ اللجوء لله، يقول الشاعر مخاطباً أمه:

من لي وقد خلفتني كمدا؟ فكأنما قالت: لك الرب[1] وكذلك يكون الدين مرفأ وخلاصاً للطفلة «لجين» التي يصور الشاعر فقدها لأمها وهي في عمر الشهرين، ويسوق على لسانها هذا الطرح وهي تخاطب أباها:

سيظل حزني يا أبي من بعدها متعدد الأشكال والألوان

لكنني سألوذ بالله الذي أحيا بقلبي نبتة الإيمان

سيذيب إيماني جبال مواجعي سأعود أنشدُ رحمة الرحمن[2]

- والدين منجاة من الحزن القاتل الذي تكالبت أسبابه فوق قلب الشاعر. فلا يجد إلا طلب العون من الخالق، لذلك فإنه في عنوان قصيدته ((سجدة فوق رمال الحزن)) يمزج في ذات العنوان بين إحساسه بشدة الحزن وبين طلب الملاذ إلى الله فتنصهرُ السجدة والحزن معاً في العنوان، يقول الشاعر:

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٣٤

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص ٦٣



"وسجدت للرحمن

فوق رمال حزني

في هجير البؤس

تمتم في تخوم

اليأس صوتي

يا إلهي

يا إلهي

يااااإلهي..."[1]

- وفي قصيدة (بشراك يا قلمي) يصف الشاعر غلبة إيمانه لخوفه، وعدم استعظامه لنائبات الزمن في ذات الوقت، يقول:

مصبــاحي القرآن أحفظه ومن	هدي الرسول المصطفى مشكاتي
بشـراك يا قلمي جميع مخاوفي	مــاتت وزاد تـشــوقي للآتــي
ما بت أخشى من صروف زماننا	وفمي يلج بأصدق الـدعوات[2]

- ويعكف الشاعر على طرح رؤيته الدينية والتجائه للدين في ديوان (قبلة في جبين القبلة) الذي يعد مزجاً بين الوطني والديني، بل إن استعظام الشاعر لوطنه وإكباره له يتبدى في جزء كبير منه استعظاماً لبناء هذا الوطن على مبادئ العقيدة وحفظه لها.

- وفي قصيدة من (لؤلؤة الجنوب إلى حبيب القلوب) يُعبِّر الشاعر عن يقينه من النجاة في الدين للذات وللمجموع، يقول:

كل امرئ يبني جســور حياته

وفقاً لما قـد قــدر الرحــمن

فإلى رياض الرشد من لبس التقى

وإلى الردى من غَرَّهُ الشيطان[3]

---

(١) ديوان تماثل / ص١٢١

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص٢٨

(٣) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ٤٥

- ويصور الشاعر العقيدة باعتبارها «مرافئ الآمال» في القصيدة التي تحمل هذا العنوان، كما يصور مكة المكرمة باعتبارها المرافئ برمزيتها الدينية، ووضعيتها في قلبه كمسلم.
- ويصف الشاعر حزنه منهزماً لأول مرة أمام خشوعه الديني، ولجوئه لله ولواذه به، يبدو الحزن الذي ينتصر في كل مواضع التصوير الدرامي في تجارب الشاعر كتلة ضعيفة لا تطيل الصمود أمام مرفأ الدين.

يقول الشاعر:

أنا الذي شرب الأحزان وامتزجت

ألوانها بدمي من أصل تكويني

عادت جيوش المآسي وهي خاسرة

راياتها مزقت من سهم تحصيني

تقاذفت قلبي الأكدار وانتزعت

مباهجي ونبالُ الـحزن ترميني

أدرتُ ظهري لها في أوج ثورتها

كأنها لم تكن بــالقصف تعنيني

وعدتُ للواحــد القهــار ملتجئاً

إليه. عن غضبة الآلام يؤويـــني

تهزني ريحُ خــوفي ثم تبحر بي

إلى مــرافئ آمــالي براهيــــني

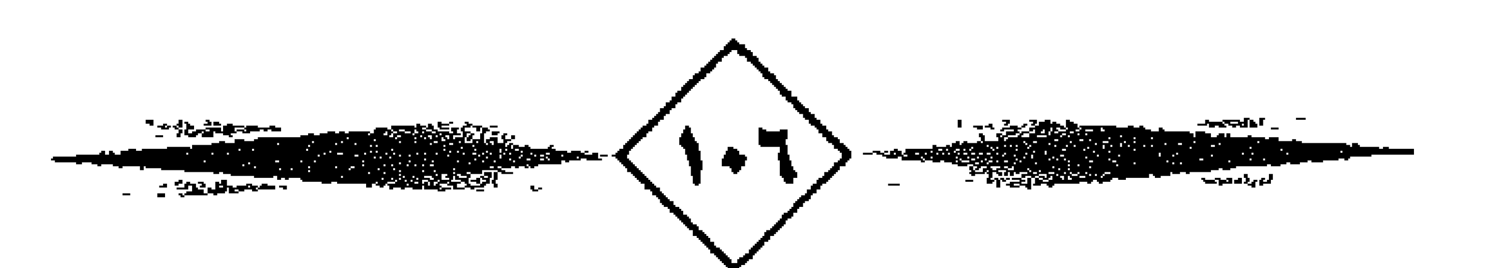
إني أضـــأت بذكـر الله أوردتي

ونور آياته يروي شــرايينــــي[1]

- الدين الإسلامي هداية الحيارى من الأمم، ونجاة الضال من الشعوب، فهو خلاص المجتمعات لا الأفراد فقط، وكأن شاعرنا حين يقول هذا يصنف المجتمعات الإنسانية تصنيفاً جديداً ليس وفق الثراء ولا التقدم التقني والعلمي، بل وفق السلام الروحي والتدين والهداية. يقول الشاعر في قصيدة «عبق المجد»:

---

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص ١٢٥ / ١٢٦



«تلوث العالم الحيران من عفنٍ

ومسكنا من شذا القرآن فواح»[١]

ويقول كذلك في قصيدة (الأمانة العظيمة):

«لنا في حمى الإسلام مجدٌ ورفعةٌ

وجيش إلى تقوى الإله نقوده

لنا الكون بالإيمان نجمع شمله

وبالعدل نطوي ظلمه ونسوده»[٢]

ولذا يدعو الشاعر أمته إلى الخلاص والانعتاق بالعودة إلى الله وطلب القوة به ومنه، فالدين طريق طلب الدنيا والآخرة طريق طلب العلا والمجد وطريق العز والسلام والعلو.

يقول الشاعر في قصيدته حتى.... متى؟!

لن نستعيد شموخنا إلاّ إذا

عُدنا كما كُنّا إلى مولانا[٣]

ooo

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ٦٧

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ٧٧

(٣) ديوان قطاف الشغاف / ص ٩٨

o الشعر خلاصاً:

- التطهر من الألم والحزن والخوف والعذاب والشفقة غاية عظمى من غايات الشعر، هذا التطهر هو الكاثرسيس الذي أشار إليه أرسطو في كتابه (فن الشعر) وجعله من أعظم أهداف الشعر.

تحدث عملية التطهر بواسطة الشعر من خلال قدرة الشاعر على إثارة هذه المشاعر وتجسيدها واستفزازها في ذاته وفي الآخرين - المتلقين - حتى تتم عملية المعايشة التي أشبه بالتقمص وتلبس التجربة الشعرية، وتبلغ درجة المعايشة ذروتها حين ينجح الشاعر في إثارة أعلى درجة من درجات الإحساس في المتلقي حين يستفز ما فيه من ألم وخوف وحزن وعذاب وشفقة. وحتى ينجح الشاعر في إخراج هذه المشاعر من المتلقي. هنا وهنا فقط يتخلص المتلقي من كافة عذاباته ومخاوفه وأحزانه ويعود من خلال القصيدة العظيمة، من خلال التجربة الشعرية الحقيقية إلى التوازن النفسي والروحي، يعود إلى حالة من الصفاء والنقاء، والتوازن الروحي، وكأنه قام - من خلال تجربة الشاعر - بممارسة حقيقية للتجربة المطروحة في القصيدة، وكأنه أيضاً مر بما فيها من مشاعر، فاستطاع - من ثم - أن يقذف هذه المشاعر خارج ذاته.

- وعملية التطهر هذه يمارسها الشاعر من خلال شعره، بل وبدرجة أعلى من المتلقي، ذلك لأن الشاعر - وهو صاحب التجربة - يمتلك تفاصيل تجربته الشعرية، ويمتلك الحافز الداخلي على الإبداع، والقدرة على التصوير والتعبير، والرغبة في تجسيد تجربته الحياتية في جسد فني.

- والشاعر في أثناء تجسيد التجربة الحياتية في قالب فني ليس منشغلاً بالوصول إلى التطهر هذا، بل ليس واعياً له، إنه مشغول مهموم بغاية واحدة فقط هي الوصول إلى القصيدة، القدرة على إمساك القصيدة الحقيقية، والفوز بتجربة شعرية حقيقية معادلة لرؤيته الفكرية ومشاعره وأحاسيسه.

إن قمة النجاح للشاعر هو أن يقدم معادلا فنياً صادقاً للمعادل الموضوعي الذي يود طرحه، أن يبدع قصيدة توازي وتساوي وتشابه تجربته التي يريد تجسيدها.

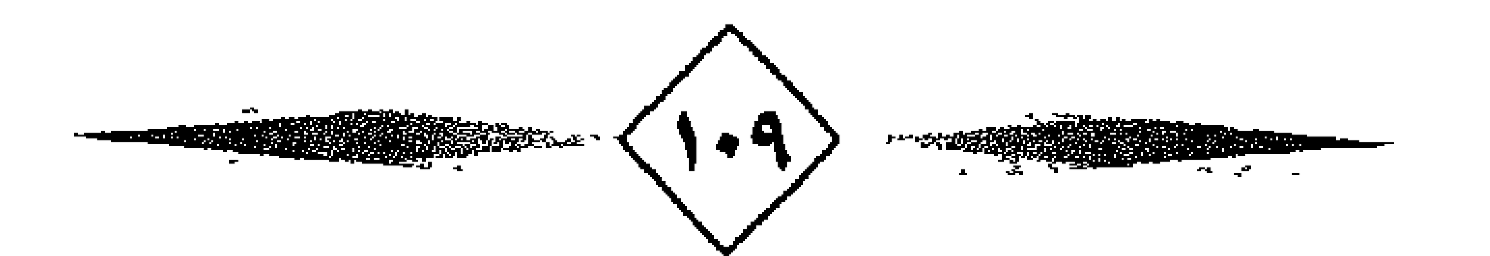
- ولذلك فإن الشاعر في أثناء إبداعه الشعري يبدو باحثا عن حلم مراوغ، عن هارب منفلت لا يأتيه بيسر وبساطه هذا الهارب المنفلت: جسد القصيدة الذي تتهدده أخطار كثيرة، إعاقات اللغة والصورة والإيقاع، رواغ التجربة، عدم وضوح الرؤية، إعتام المشاعر..... إلخ.



- والشاعر الحقيقي يصل من خلال تحقيق الجمال الفني إلى التوازن النفسي. ويصل خلال خلق القصيدة إلى درجة عالية من درجات الرضا عن الذات وتحقيق الذات، ذلك لأنه نجح في التحقق والكشف والإبداع، نجح في التكوين. وهذا النجاح في حد ذاته درجة من درجات شفاء الروح من معاناتها في الحياة.
- كما يمارس الشاعر من خلال إبداعه عملية أخرى معقدة على الصعيد النفسي والفكري وهي عملية الكشف الرؤيوي وأعني بها تكشف التجربة الحياتية ووضوحها للشاعر من خلال إبداعه للتجربة الشعرية، أي أن الشاعر يكتشف الحياة والنفس، ويلمس بعض أطراف الوجود وأسراره من خلال صياغة القصيدة. وهذه العملية ذاتها وجه من وجوه التطهر.
- لا نعني بهذا أن الشاعر يندفع إلى كتابة تجربته وهو غير واعٍ بما يريد قوله، أو أنه لا يعلم ما يريد حتى يتم قصيدته، بل نعني أنه يمتلك جزءاً من الرؤية الفكرية لتجربته عند اندفاعه للكتابة، وهذا الجزء كافٍ في هذه المرحلة لدفعه إلى المخاض الشعري، إلى الإبداع، وعند اندفاعه إلى تجسيدً القصيدة تتعدل الرؤية وتتخذ أشكالاً جديدة لأن الفكر هنا يلتحم بالفن، باللغة والإيقاع والصورة والبنية، وهذه العناصر التي هي جسد القصيدة يندفع إليها الشاعر اندفاعاً غامضاً لأنها آتية من أعماقه، من باطنه، من مخزونه الثقافي والنفسي والفكري، من لا وعيه المحمل بتراكمات كثيرة.
- هذه العناصر إفراز اللاوعي والباطن الذي يقدّم للشاعر عبر عناصر القصيدة رؤية جديدة للتجربة الشعرية، تلتحم بالرؤية الظاهرية التي يمتلكها، ويندفع إلى تصويرها وتجسيدها ومن خلال هذا الالتحام تولد التجربة الشعرية.

التجربة الشعرية الحقيقية إذن ولادة فنية ومخاض إبداع ينتج من الالتحام والتوازن بين وعي الشاعر ولا وعيه، باطنه وظاهره، ومن هنا يصف بعض الشعراء مخاضهم الفني بانه كان مفاجأة لهم هم أنفسهم، وأنهم اندفعوا إلى الكتابة بشكلٍ ما، فتحول مسار القصيدة إلى آخر غير متوقع.

- التطهر إذن يتحقق للشاعر من خلال تعبيره عن وعيه وعن لا وعيه. فهو يخرج المكبوت الغامض داخله ويسمح للمخبوء أن يعلن ذاته في التجربة الشعرية.
- إن حضور اللاوعي في القصيدة وقدومه وإملائه على الشاعر هو التفسير لإلهام الشعراء من قبل قوى خفية، فهو هذه القوى الخفية التي كانت تسمى قديما بشياطين وادي عبقر.



- وإنَّ الجزء اللاواعي في الشاعر لا يعبر عن ذاته، ولا يصبح صائتاً مصوِّتاً إلا حين تبلغ تراكماته ومخزوناته درجة كافية لحدوث المخاض: التجربة الشعرية.
- ومن هنا يحدث التطهر للشاعر بإفرازه تراكمات اللاوعي وتعبيره عن الوعي ووصوله إلى لحظة الخلق الجمالي والقدرة على تجسيد جسد القصيدة وترجمة إحساسه بالوجود والإنسان والكون عامة إلى كلمات مخيلة موقعة مؤثرة لها شخصيتها المشابهة للشاعر والمستقلة عنه في آن واحد.
- يدرك بعض الشعراء قدرة الشعر على إيصالهم إلى هذه المناطق النفسية والفكرية العالية والعلو بهم إلى هذه الأبعاد من الكون واللاوعي.

نجد هذا الوعي في شعر حسن الزهراني الذي يفرد كثيراً من أبياته - بل وقصائده - في وصف إدراكه لقدرة الشعر على اختطافه من عالم الشقاء ونجده في كثير من أبيات شعره يؤكد احتضانه للشعر لهذه الغاية فقط وللوصول إلى الخلاص فقط يقول:

قلتُ اعلموا أنّي كتبتُ قصائدي

لأُريحَ قلباً ما استراح دهوراً

أنا ما كتبتُ قصائدي لأذيعها

أنا ما طلبتُ بما كتبتُ ظهوراً

شعري هو اللحن الذي يشدو به

قلبي. فيذهل شدوه التعبيرا[1]

- وهو يلوذ بالشعر في أوقاته العصيبة ويصوره المُنقذ الوحيد ففي ديوانه «ريشة من جناح الذل» يلجأ كثيراً إلى قصيده يستعين به على دفع لحظات حزنه القاتل لوفاة أمه كما في قوله:

شهران نارُ البكاء المرّ تصهرني

شهران ما لاح في أفق المنى فلقُ

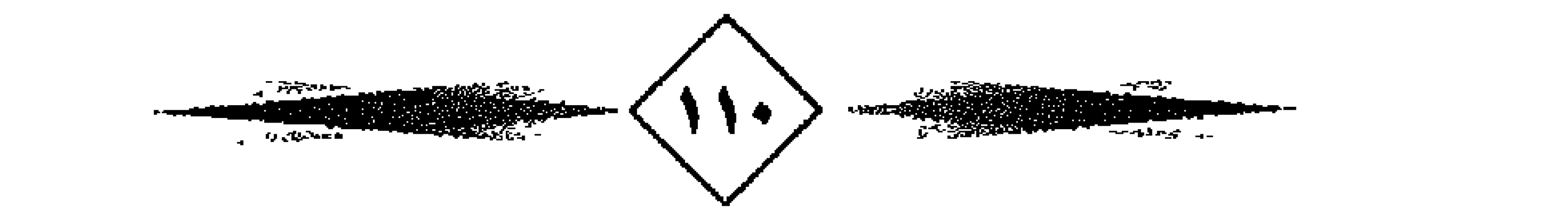
أفاق بعدهما قلبي وأنقذني

شعري وقد كاد يطوى صبري الفرق[2]

---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص ١٣

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٩ / ٥٠





- والشعر مرفأ الشاعر ونجاته عند عودته مهزوماً يبكي الحب وينعي فراق الحبيبة، يعود للشعر ليستعيد قواه، فيقول في قصيدة «دمع القوافي»:

وعُدتَ للشعر تسقي كلَّ أبحره

دمع القوافي فخانت حلمكَ السفنُ

يامن أذابَ النوى أزهار فرحته

واستأسدت حوله الأكدار والإحن

أجهشتَ تبكي على الأحباب في ألم

شوقاً إليهم وهم في القلب قد سكنوا[1]

- **التوحد بين الشعر والشاعر:**

- شاعرنا لا يصور شعره بوصفه خلاصاً من شقائه فقط لا يصوره شيئاً عارضاً وقتّياً، علاجاً مؤقتاً لهمومه، إنه يصور أرقى علاقة يمكن حدوثها في عملية الإبداع وهو التوحد بين الشعر والشاعر، بين الفنان والنموذج، بين القلم والحروف، يصف علاقة التوحد هذه وكأنه وشعره كيان واحد كل منهما الجسد والروح في هذا الكيان.

لذلك فإن بحث الشاعر عن الخلاص عن النجاة في الشعر بحث عن ذاته وكيانه هو شخصياً أو بحث في توأمه ومعادله الفني.

- هذا التوحد بين الكيانين يفسر لنا العلاقة التبادلية بين الشاعر وشعره في كثير من تجاربه، فشاعرنا يسمي قلبه اليراع ودمه المداد، ويسوي بين كيانه والقصيدة، ويقول في قصيدته "مقاطع من ملحمة العشق" للحبيبة:

فكتبتُ في عينيك كلَّ قصائدي

قلبي يراعي والهيام مدادي»[2]

وفي قصيدته «بشراك يا قلمي» يطرح لنا الشاعر وصفاً رائعاً للعلاقة بينه وبين شعره، ويصف توحده بقلمه، ودواته، وانصهارهما معاً في معاناة الحياة، ومعاناة الإبداع، إلى درجة انصهار ملامح كل منهما في الآخر، والتباس قسمات كل منهما بقسمات الآخر، فإذا بنا - نحن متلقين - أمام القلم الشاعر / والشاعر القلم، أو لنقل إذا بنا أمام القصيدة / الشاعر، والشاعر القصيدة، يقول:

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص ٣٧

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص ٣٧

لم يبق في كفّي سوىَ قلمي فما

جدوى اليراع وقد فقدت دواتي

فحملتُه ومضيتُ في درب الأسى

ورأيتُ في قسماته قسماتي

شاهدتُ نفسي في بريق دموعه

في وجنتيه تلألأت مرآتي

وكأنّما قلمي أحسّ بلوعتي

وتغلغلت في روحه مأساتي

فمضى يشاطرني الهموم مكابراً

ويمسحُ العبرات من وجناتي

قد كادَ يقضي نحبه ظمأ ولم

يشكُ المصاب وقد تقمص ذاتي(١)

هذا التقمص الحادث بين الشاعر وشعره، هذا التوحد يصفه الشاعر في قصيدته «تعهد» إذ بعد أن يصور لنا زيف الواقع، وألمه من هذا الزيف، يعود إلى قصيدته، ومفردات الكتابة ويتلبسها ويسكنها، وكأنها الملاذ الأخير، يقول:

«هكذا

يا دفتري الموجوع بي

يا قلمي المفجوع لي

تختنق الأحلام

في قبو الضلالات»(٢)

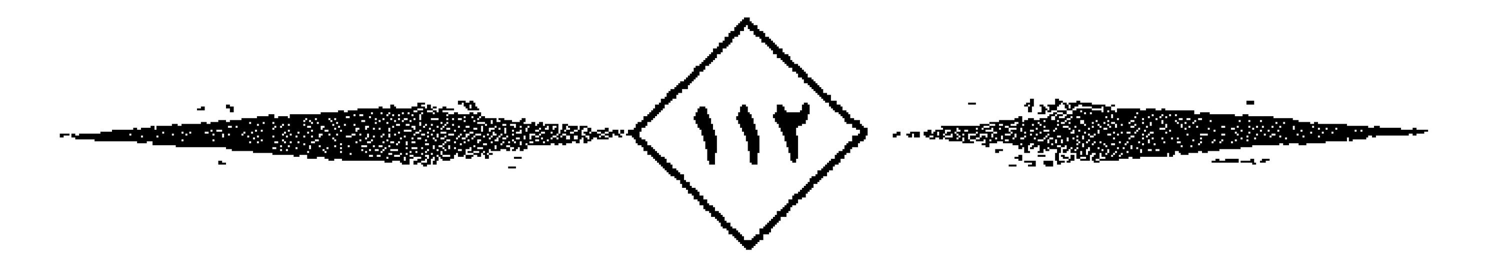
المخاطب هنا وهو: الدفتر، والقلم، أبعاض من ذات الشاعر تسكنه وتعيش تجربته، فالدفتر موجوع به ـ بالشاعر ـ، والقلم مفجوع له ـ للشاعر ـ.

• ولذلك يتخذ الشاعر وشعره موقفاً متجانساً من الكون، يكتفي الشاعر بشعره شاهداً لا على العصر فقط، بل على تفسخ الإنسان، فيقول في ذات القصيدة السابقة:

---

(١) ديوان صدى الأشجان م ص ٢٦ / ٢٧

(٢) ديوان تماثل / ص ٧٥







"تسقطُ الجوزاء
من سقف السماء
احتجاجاً في الخفاء
وأنا أكتبُ
إقراراً على نفسي
أمام المشهد الدَّامي
وعطر الشعر
يشهد...."(١)

- وفي لحظات التأزم يتوحد الشاعر وشعره احتجاجاً أو بكاءً أو انهياراً ويحدث الانسجام بين ضعف قوى الشاعر وانهيار روحه، وبين خرس الشعر في الأزمات الكبرى.

يقول الشاعر في وصف فجيعته في وفاة أمه مصوِّراً انهياره وخرس شعره معاً:

شهران مُذ متّ يا أمي، وقافيتي خرساءُ يسري بها في ليله قلقُ

ويقول :

شهران مرًّا وباب البوح منغلق
والقلبُ في وهـج الآهـات يحـترق
شهران يهجرني شعري، ويقتلني
صمتي وروحي بقبو الخوف تختنق(٢)

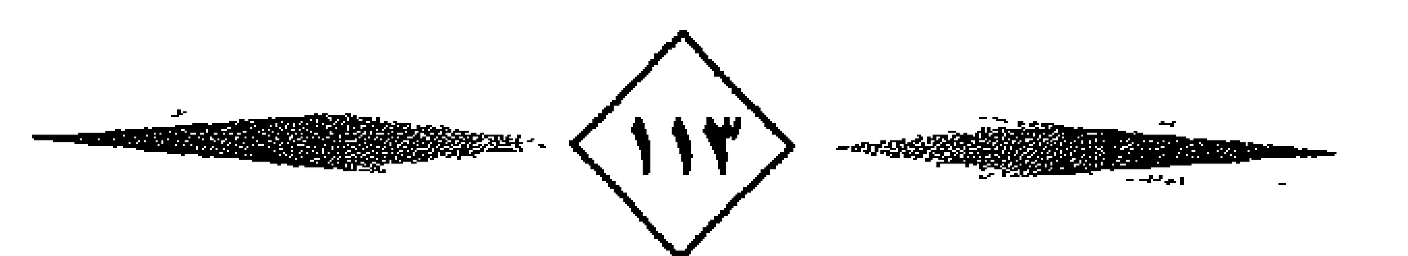
- وغياب الوعي من صدمة فقد الأم كارثة تصيبه وتصيب شعره، ومشهد القبر يقتله، ويقتل القصيد معه، فيقول:

"ما عدت
أبصر شيئاً
فقد أطفأ
القبرُ
عن ناظر الشعر
في حالك العمر
شمعة" (٢)

---

(١) ديوان تماثل / ص ٧٣

(٢) ديوان ريشة جناح الذل / ص ٤٩



- كذلك يتوحد الشاعر وشعره في معاناة الاغتراب والوحشة في الحياة كلاهما مستوحش من الأغيار، كلاهما يفتقد الائتناس في الحياة، وكلاهما يشعر بلا جدوى الشعر، يقول في قصيدته الرائعة (غنت الريح فارقصي يا سحابة):

وقفَ الشعر حائراً ليس يدري

كيف يشكو؟ لمن سيشكو عذابه؟

وقف الشاعرُ المُعنّى حزيناً

كيف يقضي على جنون الكتابة؟[1]

وفي قصيدته (قهوة الخوف) يقف الشاعر وشعره يواجهان كآبة الوجود الإنساني، يعانيان الفراغ والوحشة والسأم وينظران إلى لوحة تجريدية للحياة خالية من العنصر البشري، ليس فيها إلا عناصر الكون الموحشة، الوجود الفارغ من الأنفاس، والقصيدة لا تصف فقط هذا التوحد النادر بين الشعر والشاعر، بل تصف لحظة الإبداع التي تتمخض عن كائن جديد هو التجربة الشعرية، تتمخض عن ولادة لكنها ولادة قادمة من الكآبة من الحزن، من عزلة الشاعر، من وحشته، من خوفه وعذابه، إنها قصيدة من القصائد العالية فنياً في طرح هذه القضية وتصوير لحظات تكوين الشعر، ومعاناة الشاعر، يقول:

معاً

نحتسي قهوة

الخوف يا قلمي

في صباح الكآبة

ويقذفنا

الهم من كفّه

ناشراً

في دروب الأماني

ضبابه.....

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ٧٣

ونصعدُ في سلم

عائم

نحو سقف السحابة

ونهطلُ

نوراً

سروراً

بخوراً

يعطر شال

الكتابة...

ينسف جسر

الرتابة....

يزرع في صخر

أشواقنا

دون خوف عذابه...[1]

يواجه الشاعر وإبداعه في هذه القصيدة كتلا سوداء هي:

«الخوف، الكآبة، الهم، الضباب»، ولكنهما معاً، وحدهما معاً ينتجان من خلال هذه القتامة إبداعاً وألقاً، ووعياً فنيّاً بالوجود يتمثل فيما عينه الشاعر في هذه القصيدة من مفردات تدل على الكتلة البيضاء التي ينتجها الشاعر وشعره،وهي:

«النور، السرور، البخور، قتل الرتابة، عذاب الشوق».

- الشعر في رؤية حسن الزهراني حياة ناتجة من عذاب، خلود آت من عذاب الشاعر وموته وتناهيه، لذلك يصوره في إحدى قصائد ديوانه «قطاف الشغاف» بأنه «سم... و..بلسم»

(١) ديوان قطاف الشغاف/ ص ١٥٣/ ١٥٤

يقول:

«الشعر

مصباحي

وراحي

قبلةٌ تشفي جراحي

إنه الشمس التي تحيي صباحي

الشعر

بوصلة النَواحي

والمناحي

سرُّ همي

وارتياحي

إنه (حسُون) أنغامي، ونافذة انشراحي...

ooo

والشعرُ

يُذهلني. يزلزلني

ويُوقد في دمي جمرا

ويعصرُ من فمي خمرا

ويقطف من يدي سحرا

ومن أنفاس الغناء عطرا

هاج من أرج الأقاحِ....»

ooo

o الشعر شفاء وتطهر وبوصلة وشمس وحياةٌ ومصباح وراح، لكن الشعر - في ذات القصيدة - لا يقوم بهذه الغايات العظمى إلا عندما (يعصر) كيان الشاعر، ويقطف منه ومن أنفاسه، إنه الهم والارتياح، إنه الخلاص والاستلاب، حياة تنتج من مكابدة وإفناء، وإفناء لذات الشاعر يتمخض عن تجدد لقواه وروحه، لذلك، فهو سمٌّ، وبلَسم.

يقول الشاعر:

«الشعر

هذا السم

هذا البلسمُ

المنقوع في دمنا

وهذا الغائبُ

المنقوش

في أنات حاضرنا

وفي نسمات ماضينا

وهذا الحاضر المطمور

في فحوى ملامحنا

وفي نجوى تساؤلنا

وفي شكوى جوانحنا

وفي دمع المزون

وخفق أوردة

الرياح....»[1]

- هذا الوعي الدقيق بدور الشعر وقيمته في حياة الشاعر، وفي الوجود الإنساني عامة هو المبرر لاعتباره خلاصاً ونجاةً وإفضاءً، إنه الرؤية والشفاء والوعي والتواصل مع الحياة.
- ولذلك من منطلق توحد الشعر والشاعر، أو توحد الشاعر بشعره واعتباره خلاصاً، نلاحظ في دواوين الشاعر حسن الزهراني ظاهرة لافتة هي اتخاذ شعره رسولاً له في مخاطبة قومه، حبيبته، أبنائه، وطنه، أعدائه......إلخ.

يقول في قصيدة "صباح البشر يا درة الوطن" مخاطباً ضيوفه في (الباحة):

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ٨ / ٩ / ١٠

فمرحباً يا ضيوف الورد. قافيتي

أسقيتها من مزايا طهركم راحا

أهلاً بكم. صاغها قلبي، ورددها

شعري، وفاح الشذا من عطرها فاحا[1]

وشعره رسوله في بث حبه للوطن، وللمدينة وموطن الصبا، يقول:

يا باحة الشعر والألحان قافيتي

تحيتي. وشجون القلب مُنداحة[2]

وفي قصيدته «قف واغتسل بدمي» يمزج الشاعر بين الذات والوطن والشعر، يوحد بين الأطراف الثلاث في كيان واحد، يقول:

قف أيها الوطن الأبيُّ على أغصان شعري وهي تعزفني[3]

الشعر هنا هو الغصن الذي ← يعزف الشاعر

← يقف عليه الوطن

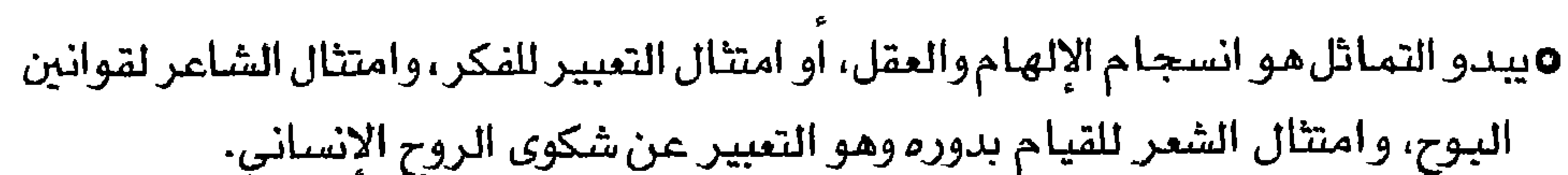
الشعر غصن، الشعر كيان حي منبت يجدد الشاعر، ويبعثُ قواه، وهذا الغصن يقف عليه الوطن شامخاً فكأن الوطن واقفٌ على كيان الشاعر المعزوف، على نغمه ولحنه وعوده

- هذا التوحد بين الشاعر وشعره بما يجعل الشعر خلاصاً لا يتبدَّى في هذا الطرح السابق فقط من مواضع شعره، لا يبدو فقط تصريحه بدور الشعر وقيمته، وقدرته على شفائه، وقيامه بدوره في الحياة، بل يبدو هذا التوحد في أعلى قمة له، وأعني في الشكل الفني الموحي بهذا التقمص والتلبس بين شخصيتي الشاعر وشعره حيث ينصهر الفكري والفني، الرؤيوي والتعبيري في القصيدة.
- ويعتبر ديوان(تماثل) القمة الفنية الرائعة التي تجسد هذا الانصهار، حيث يقوم جسد مستقل لكل قصيدة، وهو جسد تتماثل فيه الرؤية الفكرية والمعالجة الفنية، بحيث يتخذ عنوان الديوان(تماثل)، وهو عنوان إحدى قصائد الديوان أبعاداً أخرى أعمق من العنوان، يتخذ دور الدلالة على التماثل والانسجام بين كيان الإنسان (الشاعر) وكيان اللغة (القصيدة).

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١١٣.

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٣٧.

(٣) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٣٩.

- يبدو التماثل هو انسجام الإلهام والعقل، أو امتثال التعبير للفكر، وامتثال الشاعر لقوانين البوح، وامتثال الشعر للقيام بدوره وهو التعبير عن شكوى الروح الإنساني.
- ويبدو الشاعر في هذا الديوان رافضاً للامتثال لغير الانسجام الفني، وهذا الامتثال الفني، لذا يصطدم مع أعمدة النور المظلمة ويصطدم (بواو الجماعة)، وغير ذلك مما يشير به إلى المجتمع والطبائع البشرية، لكنه ينسجم فقط، مع شعره، مع كيانه الإبداعي مع الجزء المبدع داخله، حتى في حال ثورته على ذاته، وانشقاقه عليها، هو يثور على الإنسان الكامن فيه، ولكنه يتعاطف مع المبدع، مع الشاعر ويتوحد معه.

ooo

○ الحب خلاصاً:

عالج الشاعر موضوع الحب بوصفه إشكالية وبوصفه طريقاً من طرق الخلاص من شقاء الحياة، من الوحشة، من الاغتراب، من الألم، وذلك باعتبار أن الحب رابطة آصرة إنسانية تجعل الكيانين المتحابين كائناً واحداً وترغم قوانين الرياضيات والحساب على أن تطرح معادلة جديدة من نوعها وهي أن تقول أن ١+١ = ١ على عكس المعروف لكن الكيان المتمخض عن عملية الجمع هذه رغم كونه مفرداً من الناحية العددية إلا أنه من الناحية الكيفية، من ناحية القوة والصلابة والانسجام كيانات متعددة، فهو عبارة عن مشاعر كائنين وعقل اثنين، ورغبة اثنين في الانصهار العاطفي إيغالاً في طلب الحياة، وتذوق الحياة.

من خلال هذا الانصهار يأتنس المحب بهذه المشاركة الإنسانية التي تضيف إلى كيانه الإحساس بالقوة، والقدرة على مواجهة تقلبات الحياة، تضيف إلى كيانه صلابة، وإحساسا بالحياة وتمنحه تذوقاً جديداً لمعطيات الحياة، الطبيعة، البشر، الزمان، النفس، الوجود ذاته، هذا التذوق الجديد أشبه بعملية تجدد الخلايا في جسد الإنسان مما يمنح الإحساس. ولو بالإيحاء. بالعيش من جديد، بالعيش في....، والعيش من أجل...، والعيش على....

يمنح الإحساس بالحب النظرة الجديدة للحياة الفرصة الجديدة للحياة، أي إنه في حال الصدق والنضج والبراءة من الريب. يقاوم الرتابة، الملل، اعتياد الحياة، ومن ثم يعتبر مقاوماً لا للفناء. بل للإحساس بالفناء.

ذلك إن اعتياد الحياة وإلفها يكشف وجهها القبيح، يكشف الكبد الواقع فيها، في نسيجها، ويذكر بالموت الواقف في نهايتها في نهاية كل حي.

- اعتياد الحياة يخلع عن الحياة هذه القشرة الزائفة التي تغطيها والتي تخدعنا فلا نرى الحياة من خلالها فنظنها حياة، بينما هي في ذاتها فناء أو كمون الفناء.
- هذه القشرة الزائفة هي تلك التي عبر عنها المولى سبحانه في كتابه الكريم بقوله في وصف الحياة الدنيا بأنها متاع الغرور قشرة متاع الغرور تتكون، وتلمع وتبرق في عيوننا في لحظات الإحساس بالحب، انفعال الغرائز،الامتلاء بالأمل الاندفاع إلى المنافسة، الإحساس الشديد بالطموح في الحياة الاعتداد بامتداد الذات وخلودها ـ مجازا ـ من خلال التكاثر والنسل.....الخ، ويتحدد سمك هذه القشرة الزائفة الخافية لحقيقة الحياة حسب درجة إقبالنا على الحياة، وحسب درجة فرارنا من حقيقة الحياة، ورغبتنا في الفرار من هذه الحقيقة.
- الحب من خلال هذا المنظور مذاقٌ من مذاقات الخلاص، والنجاة من كبد الحياة، ومن معاناتها، خلاص من آلامها وهو في عين الشعراء خلاص من طريق آخر،من طريق تفجيره لقوى الإلهام والإبداع، فهو إذن خلاصٌ متضاعف في ذاته من ناحية، وإثارته للإبداع والشعر، الذي هو خلاص وتطهّر أيضا من ناحية أخرى.
- نعاين هذا الوعي بقيمة الإحساس بعاطفة الحب، وقدرته على إثارة الإلهام الشعري في الطرح الشعري للشاعر.يقول في قصيدة (وله الإلهام):

سلي دمي من رفيفِ البرق وابتسمي

وكوثريني بعذبِ الشعر واحتدمي

ويقول:

وبرعمي أحرفَ الإلهام في ولهي

وساقطي سلسبيل العشق من قلمي(١)

- الشاعر هنا يمزج بين الحب والشعر، ويسند إلى الحبيبة القدرة على سقايته من كوثر الشعر، والقدرة على برعمة أحرف الإلهام، واستثارة سلسبيل العشق معاً.

من هذا المنطلق يصف الحبيبة خلاصاً ونجاة، يقول في قصيدة (من أنتِ):

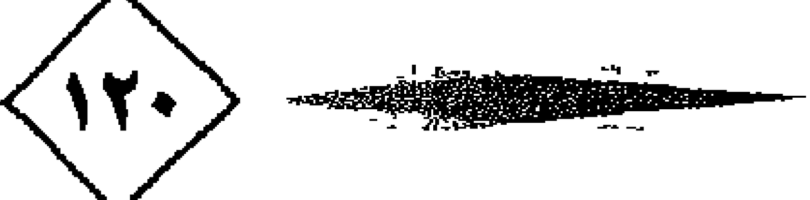
من أنتِ كيف قتلتِ غولَ تعاستي

وحللتِ من سجن الهموم وثاقي(٢)

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١١٣.

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٣٧.




○ ويضع الشاعر الحبيبة طرفاً في صراعه مع الحياة، وتبدو في مثل هذه القصائد الدراميّة المنقذ الأسطوري، يقول:

ليلايَ حين أراكِ يغمرُ خافقي
أملٌ، وتغسلُ حزنَه الأفراحُ

ليلايَ إنّ هواكِ شمس سعادتي
ورضاكِ في وجه الخطوب سلاح

○ الحب في شعر حسن الزهراني هو إعادة التكوين، وجمع الأشلاء الإنسانية التي انتزعتها الحياة بقوة من كيان الشاعر، لذلك تبدو الحبيبة في شعره محاطة بطرحٍ ابتهالٍ يعتمد في الغالب على أساليب الطلب والرجاء.

○ هكذا نرى هذا الطرح في قصيدته "رهبة البعد في برهة القلب" التي تبدأ بأسلوب الطلب الدال على الرجاء في ثلاثة مقاطع متوالية، يبدؤها بقوله:

"احمليني
على زورق العشق
في بحر عينيك
في دفء كفيك
في ضوء خديك
رمزاً خفياً
من الشعر
يعبرُ كل المسام
إلى القلب
يقلبُ
كل اتجاهات كوني
ويقبلُ بي
موجةً تهجرُ البحر
تجتاح صمت الكريات
في نبضك العذب
في كل حين..."[1]

---
(١) ديوان تماثل / ص ١٠٥

- يطرح الشاعر أكثر من دلالة هامة تؤكد تميز وعيه وتميز معالجته لموضوع الحب في هذا المقطع من القصيدة:

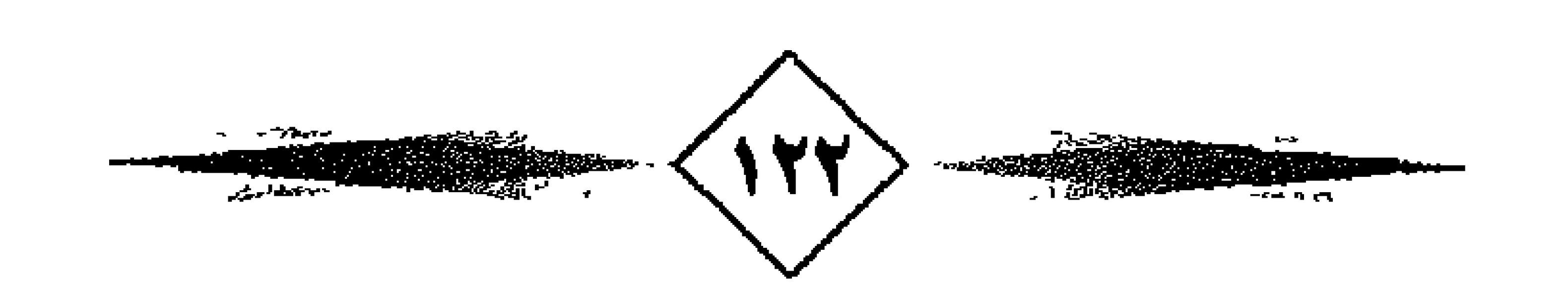
الدلالة الأولى: تصوره للحبيبة، ومفهومه للحبيبة، وهو يبدو هنا في وصفه لها بالقدرة على المنح: منح النجاة، من خلال القدرة على إمداده بالدفء المعادل للحياة، والضوء أيضاً. الحبيبة هنا قادرة في حال استجابتها لنداء الحبيب / الشاعر على تغيير اتجاهه في الكون، وتغيير مساره، وتشجيعه على ترك مداره بأن يكون كالموجة التي تهجر البحر، وتتمرد على المألوف وتجتاح الصمت وتغيره. الحبيبة هنا ليست الحبيبة التقليدية المثيرة لإحساس النشوة والغريزة، الباعثة على الأرق والغيرة، والشك، الصادة المقبلة، بل هي قوى التغير، وقوى التكوين، وقوى الثورة في كيان الشاعر، إنها محركة الإلهام، وباعثة الرغبة في الحياة، والقدرة على التواصل في الحياة.

الدلالة الثانية: فيما يخص الهيئة التي وصف الشاعر بها نفسه في حال وقوعه في الحب، نلاحظ أن الأبيات تطلب من الحبيبة أن تقبل وأن تحمل هذا المحب باعتباره شاعراً لا رجلاً تقليدياً، أي أن الشاعر يقدم ذاته المبدعة هنا، لا يقدم صفته الذكورية، فهو يطلب منها أن تحمله (رمزاً خفياً من الشعر) وهذا الطرح يؤكد الدلالة غير التقليدية للحب في شعر الزهراني، ومن ثم الدلالة غير التقليدية لمفهوم المرأة / الحبيبة، مفهوم الرجل / العاشق، والهدف المنشود من الحب ذاته.

الدلالة الثالثة: رؤية الشاعر للخلاص والنجاة من ألم الحياة، وهو في هذه الأسطر الشعرية السابقة، يمزج بين الشعري والعاطفي، يعتبر التمازج بين الحب والشعر خلاصاً.

الدلالة الرابعة: توطن الشعور بالاغتراب في ذات الشاعر، حتى في مناخات إحساسه بالحب، نستشعر هذا من وصف ذاته التي يقدمها للحبيبة (رمزاً خفياً من الشعر)، حيث يسم ذاته بسمة الخفاء والاستتار، ثم ينسب إلى هذا الرمز القدرة على عبور كل المسام إلى القلب، أي ينسب إليه القدرة على الدبيب والتسلل، ثم القدرة على قلب المألوف المرفوض، وذلك في قوله (يقلب / كل اتجاهات كوني) ويضع شرطاً لهذا الكيان الذي تحمله الحبيبة، أي كيانه المتجدد بالحب الشاعر، هذا الشرط هو القبول به متمرداً (موجة تهجر البحر) متحركاً (تجتاح صمت الكريات) قادراً على تفعيل الحبيبة (تجتاح صمت الكريات / في نبضك العذب / في كل حين..).

- وفي المقطع الثاني من ذات القصيدة يستمر شاعرنا في طرح رؤيته للحب باعتباره تكونياً، وإعادة صياغة، أو لنقل مداواة تكوين، يقول:



"ضعي

تحت كل نقاطي

حروفاً

وتحت سحابي

فجاجاً

من البيد تبكي

جفافاً

وتبدأ من مشرق

الحب حباً

وبوحا

إلى مغرب الحب

لم يقترف فيه

حوبا

لكي تنبت

الروح روحاً

وتفضي

بسر المودة

تضفي

ضياءً على العاشقين"

○ يمتلئ هذا المقطع بالدلالات التعبيرية والدلالات الصورية ـ من الصورة ـ المعبرة عن قدرة الحب على ترميم الكيان الإنساني، أو معالجة الكيانات المشروخة ذلك على النحو التالي:

ـ وصف قدرة الحبيبة على إظهار كينونة المحب / الشاعر وذلك بوضع الحروف تحت نقاطه، ونلاحظ في هذا التعبير أنه ـ أي الشاعر لا يطالب الحبيبة بوضع النقاط تحت ـ أو فوق ـ الحروف ـ بل بوضع الحروف تحت النقاط، فإذا ما كانت الحروف هي المعادل لفعل الحبيبة، تكون النقاط معادل كيان الشاعر المحب الذي هو كيان صغيرٌ هشٌ ضعيف قبل معاينته لهذه المشاعر.

ـ كما توصف الحبيبة بالقدرة على إظهار كينونة المحب باستطاعتها وضع الفجاج تحت سحبه، بما يسمح بإظهار قدرته على الحياة والعطاء والفاعلية.

ـ ومن خلال قدرة الحبيبة فقط وفي هذه اللحظة فقط

"تنبتُ

الروح روحا"

أي تظهر ماهية الروح، وتنتقل من حيز الصورة إلى حيز التجسيد والوجود.

- يستمر الخطاب الابتهالي للحبيبة في الفقرة الثالثة، ويستمر وصفه للحبيبة بالقدرة على إمداده بالإحساس بالحياة، والخروج من شرنقة الاغتراب والعذاب إلى الوجود، يقول شاعرنا:

"حنانيك

يا بعض

عظمي

ويا عظم

شعري ونظمي

ويا جوهر

الصدق في كلماتي

ويا مرفأ

في سويداء بحري

ويا رأفة

السلم في ليل

حربي"

الحبيبة هنا من أساس تكوين المحب فهي (بعض عظمه) أي من هيكله وأساس كيانه، وهي من (عظم شعره) أي من جوهر إبداعه، وهي (جوهر الصدق في كلماته) فهي أساس الشعر، وهي (مرفأ البحر) هي المستقر، وهي الأمان والسكينة المتمثلان في (رأفة السلم في الحرب).

- يمزج الشاعر في هذه القصيدة، وفي الكثير الغالب من مواضع شعره بين وصف



الحب باعتباره خلاصاً، وبين الشكوى من الحياة، ووصف معاناته فيها، وهو يتابع في القصيدة السابقة وصف الحب خلاصاً من طريق شكايته من الحياة، ووصف فزعه منها، يقول:

"فقد ضقتُ بالخوف

ذرعا

وما وسعتْ

ساعةُ الأمن

عذراً

فعدتُ إلى الله

ثم إليك

أفتش في روض

قلبك عن أوبة

التائبين...."

- ويقول طارحاً المقابلة بين الحب باعتباره حلماً، حياة، وبين الواقع بمرارته:

"أما مي

ضياء الجبين

وخلفي

سواد السنين

وبيني وبينك

برهةُ قرب

ورهبةُ بعد

ومزودتي من

رحيق

القوافي بهاءَ

وأوردتي من

حريق

المعاني هباءً

فهلا

أعدت إلى شاطئ

نورس

الأمنِ

واللحنِ

في ثغر قيثارتي

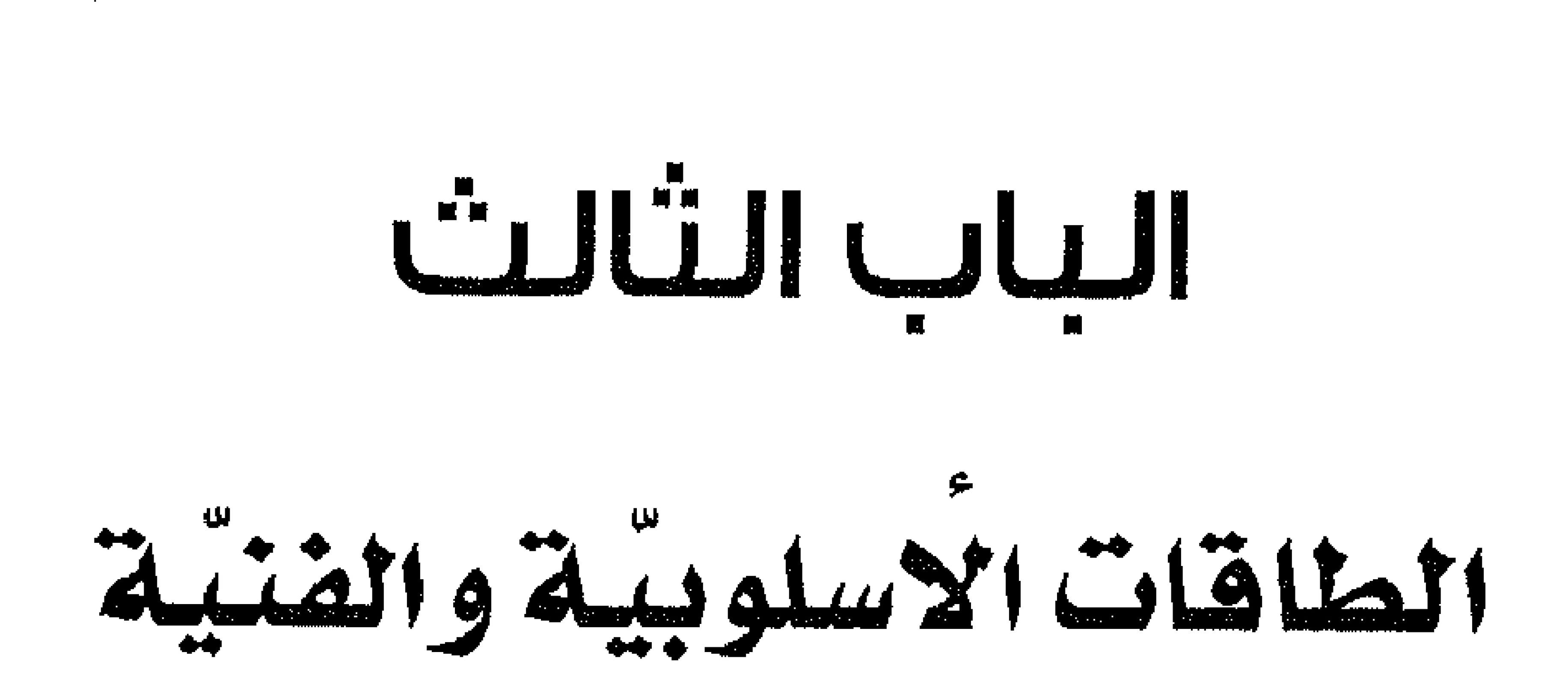
والحنين...؟»[1]

تقع دلالات الحب في مقابل دلالات الواقع الكئيب، ومن ثم يكون (ضياءُ الحبين، وبرهة القرب، ونورس الأمن، واللحن) كيانات الحلم والبهاء والإشراق والنجاة من الشقاء في مقابل (سواد السنين، رهبة البعد، الشاطئ، ثغر القيثارة، الحنين) باعتبارها كيانات الواقع المستلبة لسكينة الروح.

- إن طرح الشاعر لموضوع الحب واعتباره خلاصاً لا يقف عند حد القصائد المعنونة بألفاظ الحب فقط، ولا يقتصر على تلك التي تشتمل على موضوعات الحب صراحة، بل إن موضوع الحب الممتزج بالقدرة على الإبداع، والحلم وتذوق العيش يتبطن كثيرا من قصائد الشاعر لأنه قضية إنسانية، لذا نعود إليه عند معالجة طبيعة الرموز في شعره- إن شاء الله- لنرى أكثر من دلالة للمرأة والأنثى في شعره، وأكثر من دلالة لمفردة الحب.

ooo

(١) ديوان تماثل / ص ١١٠



الباب الثالث

الطاقات الأسلوبيّة والفنيّة



الأداء اللغوي والأسلوبي

الطاقات السّحرية للغة:

- اعتبرت اللغة من الملامح الهامة المميزة للكيان الإنساني وبالغ بعض الفلاسفة في هذا الاعتقاد فاقترح تعريفا للإنسان، قال فيه:(إن الإنسان كائن ناطق مائت) وبما أن الموت مصير مشترك بين جميع الكائنات، ظلت اللغة أو النطق العلامة الفارقة بين الإنسان وسائر الموجودات.

ولسنا هنا في معرض التخطئة أو القبول لهذا الرأي، ولسنا في مجال مناقشة حد الإنسان أو ماهيته في رأى الفلاسفة وعلماء الاجتماع وغيرهم، ولكنا نلتفت فقط إلى تميّز الإنسان في التعريف السابق بالقدرة على النطق، أي بامتلاك اللغة التي هي ليست حروفا وأصواتا فقط، بل هي زخمٌ معرفي وطاقات شعورية، وتجارب الإنسان المختزنة في تلك الحروف والأصوات.

الإنسان الكائن اللغوي. أي الكائن الممتلك للمعرفة والقادر على خوض التجارب النفسية والفكرية، ومن ثم هو الكائن الذي يملك براعة اختزال هذه التجارب الحادثة في الواقع إلى تجربة لغوية مؤثرة معبرة مختزنة للزمان والمكان من حيث اختزانها للحدث.

وفي العصور القديمة أدرك الإنسان طاقات الكلمة وقدرتها على التأثير في الآخرين، بما يتعدى حدود الوظيفة الإشارية للغة، فاستثمر من ثم إمكاناتها المؤثرة، وظن فيها القدرة على السحر، وتغيير الهيئة والأحوال فلجأ إليها في عمليات السحر، والكهانة، وتقديم القرابين، واستمطار الغضب على الأعداء، واستعطاف الأحبة، ...

اعتقد الإنسان في قدرة اللغة على مواجهة الوجود بطبيعته الغامضة، فكان يلجأ إلى اللغة يؤلف من حروفها وإيقاعها أصواتاً، وهمهمات غامضة لاستنزال المطر، وإيناع الثمار، وإرجاع الغائب، ودرأ الخطر الغامض في الوجود.

وقد اعتمدت كثير من الممارسات الإنسانية الساذجة في العصور القديمة على إمكانات اللغة، مثل السحر وسجع الكهان، وطقوس العبادات الوثنية عند تقديم القرابين والابتهال، وكانت اللغة في كل ذلك هي القوة المؤثرة الموحية التي توسل بها أصحاب هذه الممارسات،

وأخفوا بها سذاجة ما يفعلون، فاستطاعوا من ثم إقناع العقل الإنساني في عهوده البدائية، أو لنقل استطاعوا التأثير فيه، وسلبه القدرة على الإدراك، من خلال الطاقات الموسيقية والإشارية للغة.

ومن هنا اهتمت كثير من المذاهب الفكرية باللغة، لا بوصفها وعاءً للفكر الإنساني، بل باعتبارها صورة صادقة له إلى حد أن اعتبرت الفلسفة الوجودية أن اللغة إحدى دعائم الماهية الإنسانية، «من حيث أن وظيفتها هي الخروج من الذات إلى الغير، وأن القول ليس إطاراً أو وعاءً للفكر، بل هو بمثابة ممثل أو حضور الفكر نفسه في العالم المحسوس»(١)

وفق هذا الطرح تكون اللغة في عالم الإبداع الشعري هي جسد القصيدة المعبر عن التجربة الفكرية والشعورية، بل تكون هي جسد التجربة الفكرية والشعورية، فالشاعر يتمكن عن طريق اللغة من خلق عالم موازٍ لعالم الواقع، يُجرب فيه قدرته على مقاومة المألوف والمبتذل والناقص، يجرب قدرته على خلق الحلم والغضب والتمرد، والبكاء، القدرة على الوعي بالوجود والإحساس بهذا الوجود.»إن الشاعر يحاول أن يخلق عالماً منافساً للتجارب المألوفة الحميمة بواسطة اللغة. وعالم اللغة في هذا الشعر مختلف عن لغة التجربة المعهودة والنظام العقلي المتعارف عليه هو عالم آخر، تكاد تخلق فيه اللغة من قبضة الإحالة على أشياء خارجية»(٢)

وقد أدرك الشعراء المعاصرون أنهم يمتلكون ـ من خلال اللغة ـ كياناً متميزاً، كيانا لا يعبر عنهم فقط، بل هو صورة منهم أو صورة لهم، أدركوا أنهم يمتلكون من خلال اللغة معادلهم الفني الذي يترجم غامضهم، ويصور أسرارهم، ويضاد في ذات اللحظة ـ الوجود البشري الرتيب المكرور الخالي من الدهشة، من شهقة الإحساس، من نضارة الوعي.

ومن هنا نطالع في الطرح الشعري المعاصر قصائد، وأبياتا يفردها الشعراء للتعبير عن إدراكهم للعالم السحري للغة الشعر، يقول أدونيس في ديوانه المسرح والمرايا:

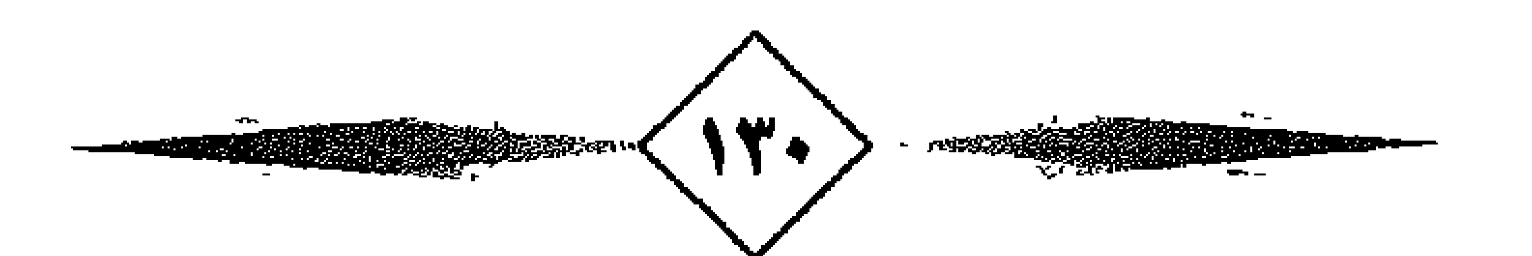
«واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي»(٣)

---

(١) د.محمد عزيز نظمي / الإبداع الفني ص١٠

(٢) د.مصطفى ناصف / اللغة بين البلاغة والإسلوبية / ص٣٢٩

(٣) الاعمال الشعرية الكاملة / ج٢ / ص٣٩٢







فهو يمتلك إذن من خلال اللغة الأرض والسماء - الكينونة - والتخوم، ويقول في موضع آخر يوحي بإدراكه لقدرة اللغة على احتواء الوجود: «هل يمكن للعالم حقاً أن يدخل إلى بيت اللغة»[1]

ويضع أدونيس في طرحه الحداثي للغة / الكلمات في مقابل الحياة، أو يضع الحياة مختزلة في الكلمات، ويصور اللغة كياناً معبراً عن اغتراب الشاعر وتصادمه مع الوجود، وهي خزينة أسراره في ذات الوقت. يقول:

«هذي حياتك تجتاحها كلمات

لاتقر المعاجم أسرارها / كلمات

لا تجيب، ولكنها تتساءل تيه

والمجاز انتقال

بين نار ونار

بين موت وموت»[2]

ويطرح أحمد عبدالمعطي حجازي تصوره للغة باعتبارها مرادفاً للحكمة، أو وعاءً للحكمة، لذلك يظل الشاعر في رؤيته حكيماً بحفاظه على دالات اللغة، وهو يفقد الحكمة عند فقده القدرة على تمييز معاني الكلمات، يقول في قصيدة الكهف:

«وكنت شاعراً حكيماً ذات يوم

حتى إذا استطعت أن أحمّل اللفظة معنى واحدا

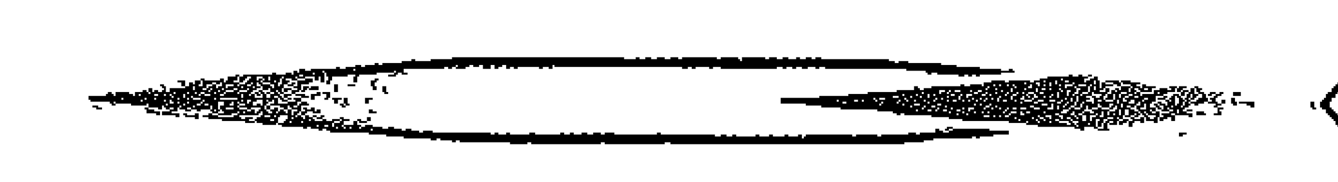
فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بددا»[3]

• يجد الناقد في شعر حسن الزهراني وعياً حقيقياً بطبيعة اللغة الشاعرة وعياً يمتاز برهافة الحس اللغوي، والالتقاط المرهف الواعي لأصوات اللغة وقدرتها على الإيحاء، كما يجد الناقد أنه في تناوله لهذا الشعر أمام شخصية شعرية مميزة تجمع في تكوينها بين ملامح الشاعر العربي القديم - بل الإنسان القديم - المدرك للقدرة السحرية للغة وأصواتها، وطاقاتها الإيحائية، وبين ملامح الشاعر المعاصر المدرك لطاقتها الرمزية، وقدرتها على توليد أساليب تعبيرية دالة في حد ذاتها.

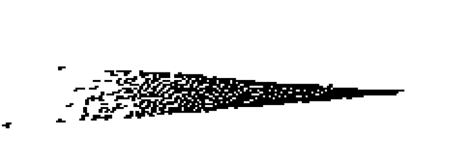
(١) أدونيس ديوان المسرح والمرايا / المجموعة الشعرية الكاملة / ج٢/ص ٤٠٣

(٢) أدونيس / ديوان المفرد بصيغة الجمع / المجموعة الكاملة / ج٢ / ص٤٥٧

(٣) أحمد عبدالمعطي حجازي / ديوان لم يبق إلا الاعتراف / ص٥٣







نحن في هذا الشعر أمام ذائقة لغوية حقيقية، وأمام شاعر يمتلك الوعي الثقافي المعاصر لطبيعة اللغة وطاقتها، ويمتلك في ذات الوقت إرث أجداده الأول على صعيد اللغة، أي يمتلك التذوق العربي القديم للكلمات ودلالاتها، والأصوات وإيحاءاتها، كما يمتلك خاصة هامة، هي الشعور بسحر اللغة أو فتنة اللغة على حد تعبير الناقد الكبير د. مصطفى ناصف.

وفي طرحنا النقدي لطبيعة الأداء اللغوي والأسلوبي في شعر حسن الزهراني نجتهد في أن نكون رؤية حول طبيعة هذا الأداء وموقفه من التراث والثقافة المعاصرة، ومدى قدرته على تصوير تجربة الشاعر.

- **المعجم الشعري:**

نعتقد أن الجاحظ - على الصعيد النقدي أول ناقد عربي نبّه إلى ما نسميه اليوم بالمعجم الشعري للشعراء، أي بوجود دائرة من الكلمات والمفردات الخاصة بكل شاعر، والمميزة لشعره عن شعر الآخرين، وقد اعتبرت هذا اللفتة النقدية من قبل الجاحظ صيحة نقدية سابقة لعهدها في عصره، واعتبرت من أدلة امتلاك بيئة المتكلمين - والمتمثلة في رجال المعتزلة - لطرح نقدي ووعي نقدي متميز، ونحن هنا نشير بها، أو نستدل بها على سبق النقد العربي القديم لنظيره الغربي المعاصر في الانتباه إلى القيمة الدلالية للمعجم اللغوي للشاعر، حيث يكون ارتكاز الشاعر على مجموعة بعينها من المفردات في تجربته دالاً على قدرة هذه المفردات على التعبير عنه فكرياً وشعورياً، ومن ثم لا تكون تلك المفردات في حد ذاتها دلالة على التجربة فقط، بل تكون للمعجم الشعري بأسره دلالة على الدلالة.

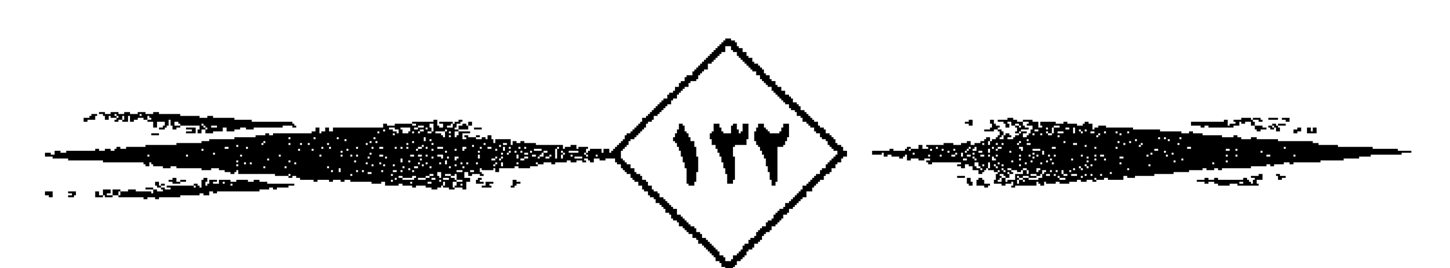
فإذا كانت "كل كلمة مشحونة بالمعنى"[1] في الطرح النقدي المعاصر يكون لمجموع الكلمات المشحونة بالمعنى طاقة دلالية جديدة مستنتجة مولدة.

- وعلى صعيد المعجم الشعري، رفض الشعراء المعاصرون ما أطلق عليه الناقد ت.س.إليوت تعبير (اللغة المجنحة)، وفضلوا الاحتفاء بلغة جديدة رُوعي فيها مبدأ واحد هو الوصول إلى أقصى ما يمكن من أعماق التجربة الشعرية.

وفجّرت قضية المعجم الشعري قضية الحداثة والتقليد، وأصبح هم كثير من الشعراء القدرة على (النحت اللغوي)، أي الوصول إلى معجم جديد يضاد المعجم الشعري التقليدي ذلك أن "المعجم التقليدي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحديثة المعاصرة، ومن ثم كان انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع التغيرات الحادة"[2]

(١) الشعر والتجربة – أرشيبالد مكليش / ص٢١-٢٢

(٢) د. رجاء عيد / لغة الشعر / ص١٠




الجديد المميز على صعيد المعجم الشعري في شعر حسن الزهراني أننا لا نجد هذا الفصل الحاد بين المعجم القديم والمعجم الشعري الجديد، بمعنى أننا نرى في التجربة الشعرية للشاعر جرأة في مفردات المعجم، واهتماماً بقدرتها التعبيرية في المقام الأول، لا اهتماماً بتصنيفها إلى مفردات قديمة وأخرى حديثة.

ومن ثم نلمح في هذا الشعر معجماً مميزاً من حيث احتوائه على مفردات وكلمات أُعتبرت في وعينا النقدي موروثاً قديماً لكنا نجدها في هذا الشعر دالة على التجربة الإنسانية المميزة للشاعر.

يُطالع الناقد في شعر الزهراني مفردات عربية قديمة ارتبطت في وعينا بشعر المعلقات، وبالمرحلة القديمة في العصرين الجاهلي والإسلامي، مثل: الراحلة، السفر، الشيح، الرَّند، الريحان، الصحراء، الخيمة، العصا، الحصير، النخلة، البعير، القهوة، البخور، المطايا، البيد، المُزن.

ويعاين الناقد في ذات الوقت قدرة الشاعر على توظيف هذه المفردات للتعبير عن تجربته الشعرية الخاصة مستثمراً الدلالات التعبيرية المختزنة في وعي الناقد والمتلقي لهذه المفردات، مستثمراً ما حُمّلت به هذه الكلمات عبر العصور التي عاشتها وكأن الشاعر هنا يُقدّم لنا ذاته الشعرية باعتبارها ذاتاً منبثقة من التراث، ذاتاً امتدادية للقدامى، وذاتاً فردية في نفس الوقت لأنها تُعبّر من خلال المفردات التراثية عن تجربة الشاعر في اغترابه وسكينته ووحشته، وحزنه، فهو في كل هذه المشاعر والتجارب الشعورية حسن الزهراني الذات الشعرية التي تعيش الوعي المعاصر، والذات الشعرية الحاملة للذاكرة العربية القديمة.

من ناحية أخرى نلمح فلكاً آخر يدور فيه المعجم الشعري لحسن الزهراني، وهذا الفلك ذاته من أهم عناصر الصورة الشعرية عنده، نلمح في هذا الشعر اهتماماً بالمفردات الدالة على عالم السماء، مثل:

المجرات، النيازك، الكواكب، الشمس، القمر، النجوم، الضياء، السماء، الشهب، الدخان.

ويستطيع المتلقي والناقد أن يرى في هذه المفردات دلالة على اغتراب الشاعر، ورغبته في الانطلاق من عالم الأرض للاتصال بعالم آخر، للتحليق فيه، هذا العالم هو المثال المضاد للواقع من ناحية، وهو عالم العقيدة الذي رأيناه أحد عوالم الخلاص في شعره.

إن محاور المعجم الشعري لحسن الزهراني مُتَّسقة مع قضايا تجربته الشعرية، لذلك نجد محوراً لأسماء المدن العربية والإسلامية يتسق مع همومه على هذا الصعيد، ونجد مجموعة كبيرة من المفردات التي تدور في عالم العزلة والاغتراب، وأخرى تدور في عالم الحب والعاطفة.




هكذا يكون المعجم الشعري دالاً على هموم الشعر / هموم الشاعر من الناحيتين الكمية والكيفية، دالاً في ذات الوقت على وعيه بقضية اللغة الشعرية، وأن التحديد ليس في مجرد النحت اللغوي، بل في النحت الدلالي، أي أن قمة التحدي هي في تحويل المفردات المألوفة إلى دلالات جديدة غير مألوفة حيث يُصبح الإدهاش في التعبير متولدا من جهد شعري وصدق شعوري حقيقي، وليس متولداً من مجرد الكلمات غير المجنحة.

التَّناص:

التناص أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في الشعر المعاصر، وليس امتداداً لأسلوب التضمين في الشعر العربي القديم، فالتضمين أو الاقتباس الشعري لا يتعدى حدود الاستعانة بجزء من نص مغاير يستشعر فيه التشابه مع تجربة الشاعر، وهو استدعاء للنص المغاير وليس تفاعلاً معه، نعاين هذا الاستدعاء في كثير من مواضع الشعر العربي القديم في المشرق والمغرب على السّواء، كما في موشحة لسان الدين بن الخطيب التي ختمها بالتضمين من موشح ابن سهل الأندلسي حيث قال واصفاً موشحته:

هاكها يا سبط أنصار العلي   والذي إن عَثر الدهر أقال

غادة ألبسها الحُسن مُلا   تبهرُ العين جلاءً وصقال

عَارضت لفظاً ومعنى وحلى   قول من أنطقه الحب فقال

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى   قلب صب حلّه عن مكنس

فهو في حر وخفق مثلما   لعبت ريحُ الصَّبا بالقبس

أما مصطلح التَّناص فهو يمنحنا الإحساس بالتقاطع والتداخل والتفاعل بين النصين الأصلي والمستدعى[(١)]

وبينما يتطلب التضمين أن يكون الشاعر ممتلكاً لحافظة واعية للتراث ولغيره من مصادر المعرفة ليتم استدعاء ما يريد من النصوص المشابهة لنصه، يتطلب التَّناص من الشاعر "الاستناد إلى ثقافة حقيقية وامتلاك رؤية شعرية ناضجة واضحة، ويتطلب القدرة على استغلال سياقات النص المستدعى وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي، بما يمكن الشاعر من إقامة علاقة جدلية تفاعلية مع النص الآخر تجعله يبدو نصاً حقيقياً أصيلاً، وامتداداً لتجربة الشاعر، لا إقحاماً عليها"[(٢)].

(١) ناقشتُ هذه القضية فيما يتصل بالقصيدة العربية المعاصرة في طرحها الواقعي والثقافي في كتاب: القصيدة العربية المعاصرة: تحليل نقدي للبيئة الفنية والفكرية. المؤلفة.

(٢) انظر / القصيدة العربية المعاصرة / ص ٣٣٩

وللتّناص فلسفة ومبرر فني هو رغبة الشاعر في إضفاء بعد إنساني عام على التجربة، وشحن قصيدته بأصوات مُغايرة تمنحه عمق الضمير الإنساني، وتجعل للتجربة تأثيراً يشبه تأثير الجوقة أو الكورس في الإنشاد، حيث توحي لنا بالأصوات الإنسانية لا بالصوت الفرد، كذلك فإن «النصوص المغايرة التي يستدعيها الشاعر والتي تنتمي إلى أزمنة مختلفة وبيئات مختلفة تضفي على تجربة الشاعر عمقاً زمنياً وإنسانياً، وتضفي على النص نكهة التفاعل بين الحضارات المختلفة، بما يجعل التناص ينتشل القصيدة من الآنية والمحدودية»[1]

إن التناص لا يدلنا فقط على ثقافة الشاعر، أو على مهارته في (تضفير) النصوص المغايرة مع نصه، بل إن له قيمة أكبر «تك من في مدى تناغمه في بنية العمل الشعري ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة، ومدى تكثيفه للفكرة المتلبسة بالأداء وسياقاته اللغوية، ويكون - في الوقت نفسه - عالقاً بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي حيث يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة، واصلاً بين الصوتين، ومدركاً أزمة الشاعرين، وهما في ذات التجربة التي يتناسخ حجمها ولا يتوقف دورانها»[2]

التناص يتطلب كأسلوب لغوي في الشعر المعاصر وعي الشاعر بطبيعة النص المستدعى، ووعياً - من ثم - بطبيعة تجربته، وبكيفية التفاعل الفني بين السياقين بما ينتج دلالة أعمق من دلالة نصه مفرداً.

ويستطيع الناقد من خلال أسلوب التناص لا أن يحدد ويمحور ثقافة الشاعر فقط، بل وأن يعين عوالمه المثالية، وعوالم خلاصه، ومحاور تجربته، ومنطلقات ارتكازه المعرفي.

- ومن هنا نسجل في بدء طرحنا لطبيعة أسلوب التناص في شعر الشاعر حسن الزهراني أن التناص مع القرآن الكريم يقع في المقدمة في هذا الشعر، يليه - من الناحية الكمية التناص مع الشعر العربي، القديم، وهذه الملاحظة التي لن يخطئها قارئ هذا الشعر تدلنا على انسجام التجربة في هذا الشعر، حيث تنسجم أنواع النصوص المستدعاة مع عوالم الخلاص عند الزهراني، بمعنى أن كثرة مواضع تناصّه شعريا مع نصوص القرآن الكريم تؤكد ما يلمحه النقد من اتخاذه الدين الإسلامي خلاصا، بل منهجا في الحياة.

كذلك تدل كثرة المواضع التي يتناص فيها مع الشعر العربي القديم، على ما سبق أن ألمحنا إليه في عرض قضاياه الموضوعية من حمله للوعي العربي القديم لرسالة الشاعر ودوره، وما رأيناه أيضا في معجمه الشعري من ارتكازه على مفردات تراثيه.

(١) انظر / القصيدة العربية المعاصرة / ص ٣٣٩

(٢) د. رجاء عيد / لغة الشعر / ص ٣٦

٥ التناص مع الآيات القرآنية:

من أبرز مواضع التناص الدالة على هذه الرؤى النقدية في شعر حسن الزهراني قوله في رثاء أمه في قصيدة «من أين لي من بعدها قلب»:

ضـاقت بي الدنيا، وأودعنـي سمّ الخياط فضاؤها الرحب[1]

وهو تناص مع قوله تعالى في سورة الأعراف الآية رقم أربعين (وَلا يَدْخُلُونَ الجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِى سَمِّ الخِيَاطِ).

وهو تناص بمخالفة الدلالة والمغايرة، فالآية القرآنية تصور ولوج الجمل أو الحبل الغليظ من سم الخياط حدثاً محالاً يغاير طبيعة الأشياء في الواقع، أما الشاعر، فقد جعل المحال واقعاً، وصور ذاته الإنسانية وكيانه والجأ من الفضاء الرحب إلى سمّ الخياط إمعاناً في تصوير عذاب فقده للأم التي غيَّرت بفقدها منطق الأشياء.

ويقول الشاعر في قصيده السامريّ:

وسُمِّرت أقدامهم

في وحل رغبتهم

وماتوا راكعين على السراط

وهم على ما يفعلون

بنا شهود»[2]

وهو تناص مع قوله تعالى في سوره البروج: (وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ) (الآية ٧).

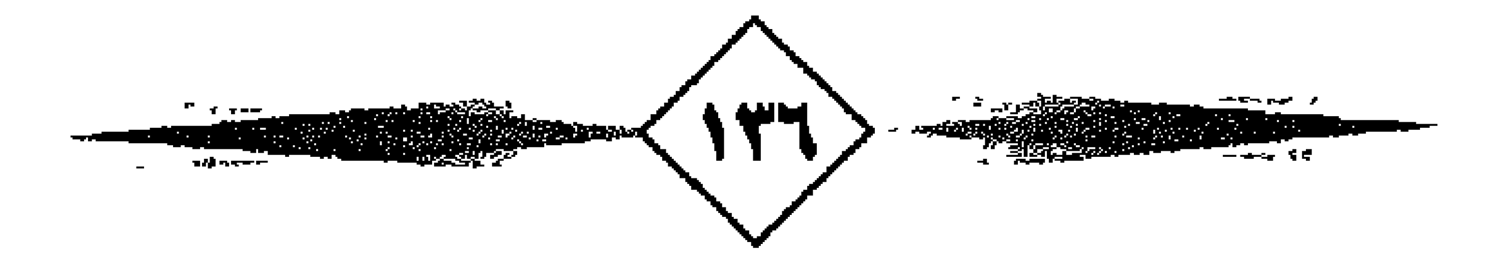
وهو تناص متماثل الدلالة، فالقصيدة تتفق مع النص القرآني المستدعى في وصف عذاب اليهود الكفار بالمؤمنين، وبينما يصفهم النص القرآني في زمن ماض بعينه، يصفهم الشاعر في فعلهم المعاصر ويصبح تفاعله مع هذا الموضع من القرآن دالاً على رؤيته لهذه القضية باعتبارها قضية ممتدة زمنياً، بل ورؤيته لهذه الفئة المعذبة للمؤمنين باعتبارها في واقعنا المعاصر نسخة مكرورة من يهود الأمس، ومن ثم يصبح قول الشاعر في القصيدة «وهم على ما يفعلون بنا» وصفاً للمؤمنين في عذابهم الراهن ومكابدتهم الآنية:

ويطرح من خلال موضع آخر للتناص رؤيته لذات القضية، كما في قصيدته«سبت الحضيض» حيث يقول:

---

(١) ديوان ريشه من جناح الذل / ص ٣٣

(٢) ديوان تماثل / ص ١٤٥



«الزاحفون إليك

من (سبت) الحضيض

تساقطوا

وزعانف (الحيتان)

أشواك الطريق

المظلم انساقوا

له ليلا»[1]

وهو يتناص مع الآيات القرآنية التي تقصّ علينا مخالفة اليهود لتكاليف الله وأوامره حيث أمرهم بالامتناع عن الصيد يوم السبت ابتلاء ومعاينة لطاعتهم له، فخالفوه وعصوه، واحتالوا لهذا كما في قوله تعالى في سورة البقرة الآية ٦٥، ٦٦ (وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ × فَجَعَلْنَاهَا نَكَالاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهَا وَمَا خَلْفَهَا وَمَوْعِظَةً لِّلْمُتَّقِينَ).

والنص الشعري يتناص مع الآية القرآنية تناصّاً بالموافقة وتعيين ذات الدلالة حيث يصف الشاعر هذا السبت بصفة الحضيض ويجعل من زعانف الحيتان أشواكاً للطريق باعتبارها دليل الذنب والمخالفة لأوامر الله. وتبقى دلالة التناص هي تصوير الشاعر لهذه الفئة لاستمرار صفاتها في واقعنا المعاصر، واستمرار ذات المخالفة في صور جديدة، فالسبت في رؤيته مازال قائما، وكذالك (الحيتان) التي تبدو في هيئة مغايرة معاصرة.

وفي قصيدة «من معي» يتفاعل الشاعر مع النص القرآني في أكثر من موضع، منها قوله:

«أن (ليلى) (بأرض العراق)

التي باعها الخائنون

(وسمسارُها)

ما درى أن (خبزا على رأسه تأكل الطير منه)[2]

يتفاعل الشاعر مع النص القرآني في سورة يوسف، حيث يقول تعالى: (وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ) (الآية ٣٦).

(١) ديوان تماثل / ١٢٥

(٢) ديوان تماثل / ص ٦٦

وقد استدعى الشاعر دلالة النص القرآني فقط، ولم يستدع الدلالة التاريخية للحدث، فهو هنا لا يضيف عمقاً زمنياً لبيع العراق، أو لقضية العراق، إنه يؤدي فقط دلالة الموت ويلحقها بمن باعها، ويصفه بذات المصير الذي لحق صاحب الرؤيا في قصة يوسف ـ عليه السلام.

ولكن الشاعر في ذات القصيد يتناص مع موضع آخر من القرآن الكريم في سورة «هود» حيث يصف سبحانه معجزة الطوفان التي ساقها لنبيه نوح ـ عليه السلام ـ وما تبعه من ارتحاله لسفينته ناجياً ومن معه من المؤمنين، يقول تعالى: (وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ) سورة هود الآية(٤٤)

يتناص الشاعر مع هذا الموضع في قصيدته (من معي) فيقول:

«يا سماء اقلعي

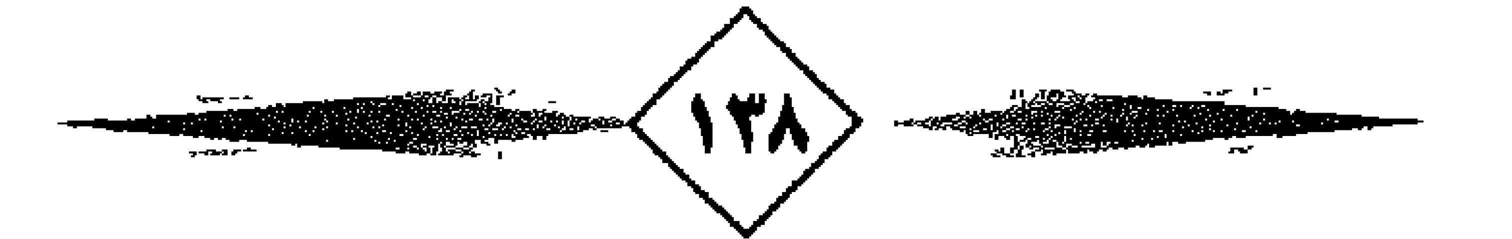
يا سماء اقلعي

غرقت أرضنا بالقنابل»[١]

الشاعر يستدعي من خلال هذا التناص المناخ النفسي والكوني الذي هيأه الله لمعجزة الطوفان ونجاة السفينة، يستدعي الشاعر حالة الاغتراب التي تلبست المؤمنين آنئذ وألجأتهم إلى طلب النجاة من الله، وطلب المعجزة، فكان أمر الله للسماء بالإقلاع عن الإمطار، وأمره من ثم إلى الأرض بأن تكف عن دفق الماء إيذاناً بانقضاء الأمر، وبتحقق الإرادة الإلهية لتستوي السفينة على الجودي، وينجو المؤمنون، وكان قوله تعالى (وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي) ابتداء نجاة المؤمنين، وابتداء الرحلة إلى عالم جديد بعيداً عن العذاب والاضطهاد والشرك والاغتراب. هكذا يستدعي شاعرنا هذي الدلالات وهذه المناخات حين يتخير التناص مع قوله تعالى (يَا سَمَاءُ أَقْلِعِي) ثم يعلل هذا بقوله: غرقت أرضنا بالقنابل، بما يعني أنه يأمر السماء لا بالإقلاع عن المطر، بل بالإقلاع والكف عن قذف أدوات الهلاك: القنابل والرصاص، وبما يعني ابتهاله إلى السماء لتبدأ رحلة النجاة هرباً من مناخات نفسية ومعنوية تشابه نظيرتها في قصة نوح ـ عليه السلام ـ. التناص هنا إذن تناص تام الدلالة وتام التفاعل.

وهناك مواضع من النص القرآني في شعر شاعرنا لا تتعدى في وجودها دلالة التضمين، ولا نعاين فيها جدلية التشابك بين الدلالات والمناخات النفسية والإسقاط الزمني للإحداث، بل نشعر بوجودها السطحي في نصه الشعري، مثل قوله «الشجن الطائف على رياض الطائف»:

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص٦٧



(عكاظ) مـا زال على رفـرف خضر، ووشم المجد لا يجهل [1]

حيث لا تتعدى الدلالة تشبيه الطائف بمشاهد الجنة وصفاتها في قوله تعالى في سورة الرحمن (مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ) الآية ٧٦

كذلك في قول الشاعر في وصف جازان:

إذا جئت جازان الحبيبة زائراً

فقل: رب زدني مثل أبنائها علماً [2]

أو قوله للحبيبة في قصيدة (شهد المنى):

قولي لنار الشوق في كبدي:

كوني على مضنى الهوى بردا [3]

فهو لم يزد في مثل هذه المواضع في شعره على أن استدعى الصفة: صفة العلم في وصف جازان، صفة الشوق في خطاب الحبيبة، صفة الجنة في وصف الطائف وهي إفادة سطحية من النص القرآني لا تثير جدل الدلالة ولا تعمقها، بل ولا تبرر التناص في هذه المواضع.

○ التناص مع الشعر العربي القديم:

في هذه المواضع من الشعر تتضح الذائقة الشعرية للشاعر، ويبدو موقفه من التراث، وموقفه من الثقافات المعاصرة، ويبدو أسلوبه الشعري ونهجه الشعري، وطريقته في الطرح، وكذلك يعين لنا الشاعر من خلال التناص الأصوات الشعرية والتراثية التي تلبست شخصيته، والتي يشعر من خلال استدعائها باكتمال تجربته.

من هنا نلتفت إلى القيمة الدلالية لكثرة مواضع التناص مع شعر المتنبي وصوت المتنبي - بالقياس إلى غيره من الشعراء - في شعر حسن الزهراني حيث يتردد صوته في كثير من مواضع هذا الشعر، وفي تجارب شعرية مختلفة متعددة، من ذلك قول الشاعر:

فكم شاعر من هاهنا قام منشدا

بأعذب شعر فائق أسمعَ الصُّمَّ [1]

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٥٠

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٣٣

(٣) ديوان تماثل / ص١٢٣.

(٤) ديوان القبلة في جبين القبلة / ص ١٣٣

وهو استدعاء لقول المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صَمَمُ

وهو من خلال استدعاء بيت المتنبي لا يستعير المعنى فقط، بل يؤدي إلينا رأيه في قيمة الشعر، وماهية الشاعر وتلك قضية هامة، فالشاعر هنا يتم تعريفه، ووضع شروطه وفق رأي المتنبي، إذ يجب لكي يكون الشاعر شاعراً أن يسمع الصم، وأن يبصر العمي، أي إن يستثير المتلقي وأن يستنفر طاقته الشعرية والفكرية.وأن التناص مع هذا الموضع من شعر المتنبي، لا يصف فقط مديح حسن الزهراني لشعراء جازان على سبيل المجاملة ـ أو الصدق ـ بل يعين لنا رؤيته الخاصة في ماهية الشاعر وتعريفه وفق ذوق تراثي،

وفي موضع دال من مواضع استدعائه لصوت المتنبي هو قصيدة «الموج والأحلام» يقول حسن الزهراني:

الليل والموج والأحلام والقمرُ

والشعر والطارُ والموالُ والوترُ

والغوص واللؤلؤ المكنون والخطر

والمجدُ والساحل الشرقي والعبرُ

والنخل والنبع والأحساءُ ناطقةٌ

بالخير والحسن والظهران والخبرُ

وسامقات الجبال السمر مشرقة

لها من العزم في تاريخنا خبرُ

والصمت والشاطئ المملوء رقرقة

والقاربُ الحرُّ والأحباب والسمرُ

والعلم والحاضرُ الزاهي وما صنعت

سواعد الصيد حتى أينعَ الثمرُ

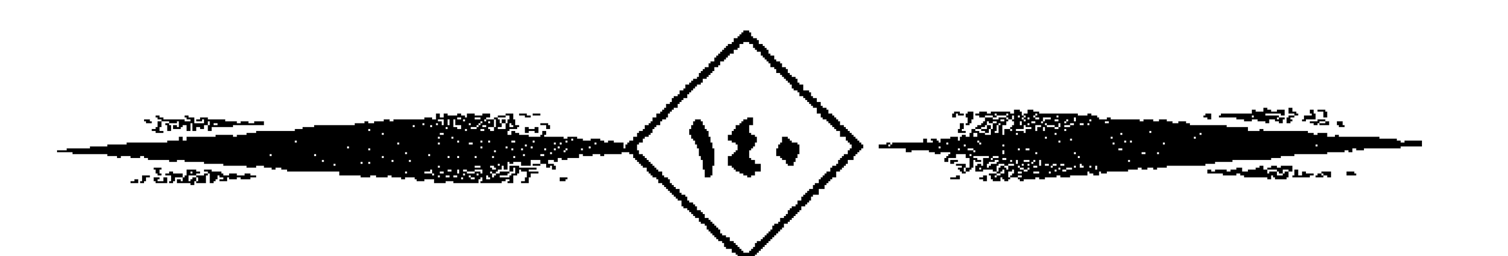
ترعرعت في خيالي قبل رؤيتها

كأنها في جناحي لهفتي دررُ[1]

---

(١) ديوان قبلة في جبين قبلة / ص ١٢٣





الشاعر هنا لا يستدعي أبياتاً بعينها للمتنبي، بل يستدعي صوته الشعري، يستدعي إحساسه بالقوة، بالاقتدار على القصيدة، إحساسه بالمجد من خلال القصيدة، وسحر القصيدة، وخيلاء الشاعر، وهو في ذات الوقت يضع مقومات جديدة لهذا الفخر والخيلاء مقابل نظيرتها عند المتنبي في قوله:

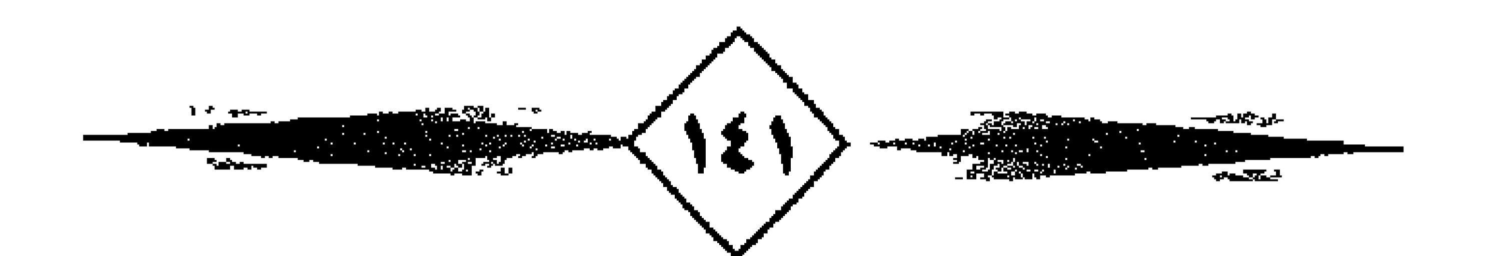
الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني

والسيف والرمح والقرطاسُ والقلمُ

وذلك وفق الخطة الآتية:

مقومات فخر المتنبي	مجالها	مقومات فخر الزهراني	مجالها
الخيل الليل البيداء السيف الرمح	الفروسية	الليل، الموج، الأحلام، القمر، الشعر، الطار، الموال، الوتر، ...	الشاعرية
القرطاس القلم	الشعر	المجد، الساحل الشرقي، النخل، الأحساء، النبع، الظهران، الخبر، سامقات الجبال، العلم الحاضر الزاهي...	الوطن

التناص هنا والتفاعل مع الحالة الشعرية وليس مع النص فقط، فالشاعر هنا يستدعي مناخ الفحولة الشعرية القديمة، اعتداد الشاعر بذاته الشعرية، شعوره وثقته باستطالته على الوجود البشري، وامتلاكه لأدوات كينونة جديدة تجعله مالكاً شعرياً للوجود - لا مالكاً فعلياً. فهو يعيش من خلال القصيدة حالة الامتلاك والمجد والزهو والعلو. خاض المتنبي هذه

التجربة فوصف اقتداره على القصيد، ومقومات الفروسية، وعاش نشوة التعاظم، أو الأنا الشعرية، أما شاعرنا فقد استدعى من المتنبي حالة النشوة والكينونة ذاتها، ولكنه وضع مقومات ومبررات ذاتية هي امتلاكه لشخصية شاعرية حالمة تهتاج بالليل والحلم والموج والسحر والإيقاع، وامتلاكه لوطن يمنحه الزهو ومقومات الفخر. التناص هنا مع الشعور بالقوة والمجد والفحولة والشعر.

في موضع آخر يستدعي شاعرنا صوت المتنبي في قوله في قصيدته (ظلم الأحبة):

فما ضرني من ذمني وهو جاهل

وما زادني فخراً ثناء الذي أثنى(1)

وهو يتناص مع البيت الرائع للمتنبي من قصيدته «لك يامنازل في القلوب منازل»:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص ... فهي الشهادة لي بأني كامل

وهو تناص بالمخالفة، إذ بينما يؤكد المتنبي اكتماله في مذمة الناقص له، يؤكد حسن الزهراني تجاهله وعدم اعتداده بمذمة الجاهل، وثناء المثني، ولذاك نرى المخالفة بين السياقين النفسيين، فالمتنبي يؤدي إلينا شعوره بالكبرياء والاستعلاء والفخر والمكايدة للحاسد، بينما يؤدي إلينا شاعرنا شعوره بالاغتراب والوحشة والاستغناء والتوحد بالذات.

يقول شاعرنا في إحدى قصائده في قطاف الشغاف مخاطباً ابنته (سحر)

في ليلة العيد مات العيد يا سحرُ

اغتاله المرض المشئوم والكدر(2)

ويُعد استهلاله القصيدة بذكر العيد استدعاء لبيت المتنبي من ذاكرتنا:

عيدٌ بأية حالٍ عُدّت يا عيدُ ... بما مضى أم لأمر فيك تسهيدُ

التناص حادثٌ في فكرة الاستهلال بالعيد في حد ذاتها، وليس في الدلالة، فالمتنبي في بيته الشعري يسائل العيد متهيباً حذراً متشككاً، من عودة العيد بما مضى من حزن أو آلام أو أحوال مضنية، أما شاعرنا فهو يطرح قضيته في هيئة المسلم به، حيث يؤكد يقينه من موت العيد واغتيال العيد لمرض ابنته.

---

(1) ديوان صدى الأشجان / ص٦٤

(2) قطاف الشغاف / ص٧٤.



وفي قصيدة مقاطع من ملحمة العشق يستدعي الشاعر صوتاً شعرياً قديماً آخر يحمل في ذاكرتنا ملامح الفروسية والفتوة والقوة الشعرية يحمل بعضاً من ملامح المتنبي، إنه أبو فراس الحمداني، يقول الشاعر:

قالت لنار تلهفي وهيامي ... أزري بحالك يا محب غرامي[1]

وهو تناص مع قول أبي فراس في قصيدته «أراك عصي الدمع»:

وقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا

فقلت: معاذ الله، بل أنت لا الدهر

ويتضح من خلال السياقين أن التناص تام الدلالة، فالحبيبة في النصين الأصلي والمستدعى هي شكاية الشاعر، وهي شقاؤه وتحول حاله.

ومن المواضع التي نعتبرها لوناً من ألوان التناص في شعر حسن الزهراني ديوانه الشعري «ريشة من جناح الذل» الذي صور فيه الشاعر تجربة فقده لأمه، منذ معاينته لمراحل مرضها، ثم احتضارها، فغيابها، وعكوفه على بكائها ونعي ذاته بدونها - أكثر لا نعيها بالمعنى التقليدي - إلى حد أنه أرخ بكائياته الشعرية فيها، فمنها ما كان بعد شهرين من وفاتها، ثم بعد شهور، ثم بعد سنة، وهكذا... وكأنه لا يبكيها فقط، بل يصف وجوده المتثاقل في غيابها، ويحاول تأكيد موتها لذاته، ولمس التجربة في جميع مراحلها.

في هذه البكائيات المميزة في موضوع فقد الأم نعاين في عموم التجربة تعلقاً خاصاً وشديد الخصوصية بالأم، الأم التي هي في ذاكرتنا، والأم القدوة، والأم الوجود، الاتكاء المصدر للحياة، المساندة، الصداقة، الحنان، الملجأ من الوحشة، الكيان الصادق الوحيد في الواقع البشري، لذلك يلمح الناقد مشابهة في الطرح الشعري بين حسن الزهراني وبين أبي العلاء المعري في وصف مذاق فقد الأم الذي هو في طرح الشاعرين فقد الحياة، والمدخل إلى الاغتراب والتشرنق بعيداً عن أعين الكون، ونستعين للاستدلال على ذلك بقصيدة الزهراني «من أين لي من بعدها قلب» إذ تتضح فيها هذه الملامح ونكتفي بها في هذا المجال، لاننا سنعود إلى معالجة دلالات رمز الأم في شعر شاعرنا في موضعه من التحليل الفني - إن شاء الله - .

---

(١) ديوان صدى الاشجان / ص ٣٢

يقول الشاعر في القصيدة المذكورة:

زادي أنينٌ شبّ في رئتي ... نار النحيب.وأدمعي شُرب

ضاقت بي الدنيا وأودعني ... سم الخياط.فضاؤها الرحب

فأنخت قرب القبر فاجعتي ... وأدار وجه ضيائه القرب

علقت في وتر الأسى فرحي ... فغناؤه الأشباح والرعب

ودعوت أمي لم تجب وزقا ... بأنين قلبي بعدها الصلب

وصرخت«ياأماه» أين أنا ... بل أين أنتِ؟ وصرختي تخبو

من لي؟ وقد خلفتني كمدا؟ ... فكأنما قالت: لك الرب [1]

يذكرنا هذا الموضع وغيره من بكائيات الشاعر في أمه بذات مناخ الفقد واليتم والوحشة والخوف من الحياة الذي أودعه أبو العلاء المعري بيته المعروف في رثاء أمه:

مضت وقد اكتهلت فخلت أني ... رضيع ما بلغت مدى الفطام

هذه الدلالة المعرية هي التي تهيمن على معالجة موضوع موت الأم في شعر حسن الزهراني: اليتم بمعناه المميز، يتم المدرك الواعي الناضج، لا يتم الصغير، اليتم الذي ينبع من إدراك حاد للحياة، ولطبيعة البشر القاسية، فيقدر من ثم فجيعة فقد الأحبة الصادقين، فجيعة فقد الأمن.

وفي المجموعة الشعرية لشاعرنا مواضع كثيرة مختلفة للتناص، منها التناص مع أبيات ابن الرومي في التفسير الفلسفي لبكاء الوليد يوم مولده[2] والتناص مع الجاحظ في وصف الكتاب وإيثار صحبته على البشر[3].

نستطيع إذن من خلال استعراض مواضع التناص في شعر الزهراني أن نستدل على اعتداده بالعصور المميزة للأدب العربي واعتداده بأصوات شعرية لها شخصيتها القوية الواضحة على الصعيدين: الإنساني والشعري مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي تمام وابن الرومي. ويلفتنا هنا في ختام تعليقنا النقدي على أسلوب التناص في هذا الشعر أن الزهراني يتفق مع الشعراء التقليديين ومع أصحاب المدرستين الواقعية والحداثية في اعتداده بالنماذج الشعرية المذكورة، لكنه يتميز في زاوية الطرح التي استدعاها وفي المعالجة الشعرية ذاتها.

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٣٤، ٣٣

(٢) ديوان تماثل / ص٦٨

(٣) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١١٥- ١١٦

إن هذه النماذج الشعرية نماذج مستدعاة لقوتها وتميزها حتى في الطرح الشعري الحداثي الذي يرتكز على مخالفة التراث أو التمرد على السائد، لكنها تستدعى في هذا الشعر بوصفها رموزاً للتمرد والحزن ومواجهة السائد الفكري والفني ورموزاً للاغتراب.

أما في شعر شاعرنا فهي تستدعى وفق منظومة اعتداده بصوته الشعري المميز، واعتداده بالتراث، واتساقه مع نماذج موروثه الشعري العربي القديم. فضلاً عن إفادته من دلالات هذه النماذج.

○ أسلوب المفارقة:

نقول: أسلوب المفارقة مجازاً، فالمفارقة ليست أسلوباً أو أداءً لغوياً في الشعر يتشابه مع أساليب الأداء اللغوي الأخرى في إمكانية وجوده في هذا الشعر، أو عدم وجوده، إن المفارقة أساس الشعر. وأساس الإبداع عامة. المفارقة تعبر عن طبيعة لغة الشعر التي هي بالأساس تصوير لتصادم المثال بالواقع: التصادم المستمر والحاد الذي ينتج من اشتمال الواقع على أحداث غير شعرية، ووقائع غير مثالية، وهو من جوهر لغة الشعر، لأنه يدل على طاقات الشعر الأساسية: الحدس والوعي والقدرة على رصد وتسجيل مكامن الخلل في الحياة الإنسانية»[1]

المفارقة أسلوب يعبر عن إدراك الشاعر للهوة بين الواقع والمأمول بين المبتغى المرجو وبين الممكن المتاح، لذلك فإن كثرة مواضع هذا الأسلوب في الطرح الشعري لهذه المجموعة الشعرية يدل على انشغال الشاعر بالمفارقة الواقعة في الوجود الإنساني، والطبيعة الإنسانية ذاتها، وانشغال في ذات الوقت بتجسيد هذه المفارقة فنياً.

وتبدو المفارقة همّ الشاعر وقضيته الأساس في معاينته للوجود بدءاً من عناوين قصائده - أو الكثير من قصائده خاصة في تجاربه ودواوينه الشعرية الأخيرة: تماثل، قطاف الشغاف، أوصاب السحاب على التوالي.

ففي قطاف الشغاف تتسيد المفارقة كثيراً من عناوين القصائد مثل:«سم...و...بلسم»، «أطلال...الآمال»، «دمعة العيد» و«أشلاء...الضياء»

كذلك تكون المفارقة أسلوب كثير من القصائد في ديوانه أوصاب السحاب من مثل:«شروق الغروب»، «سبات الضغينة»، «مرثية الصباح»...الخ وأسلوب بعض قصائده في ديوان (تماثل) مثل قصيدة «رهبة البعد في برهة القرب».

ويصور الشاعر من خلال هذا الأسلوب المجتمع العربي الإسلامي والمجتمع الإنساني، كما يصور ذاته التي يتصارع فيها الأضداد ويتنازعها هذا الصراع.

من مواضع المفارقة قصيدته «ستائر الضمائر»، حيث تطرح المفارقة في ذات العنوان مابين الستائر/الحجب، وبين إسناد هذه الستائر للضمائر المفترض فيها الشفافية والنزاهة والوضوح، ويعرض الشاعر في هذه القصيدة الصراع والتباين ما بين مجتمع تقليدي تسوده الضغينة والحقد والحسد والأسوداد، وبين رمز منير لعله الشاعر ذاته، أو الشاعر على الإطلاق، أو الإنسان في صورته المثالية الأولى.

---

(١) انظر كتاب: القصيدة العربية المعاصرة / ص٣٨٥



ويستتبع هذا الصراع وجود أسلوب المفارقة من باب الانسجام الفني يقول الشاعر في هذه القصيدة:

سيف القطيعة للأحبة مُصلتُ

سهم الضغينة للصفاء مسدد

الظلم في بحر التناحر قائد

والغدر في حلك التباغض مرشد

المفارقة واقعة هنا في توجيه سيف القطيعة للأحبة، وسهم الكراهية للصفاء، وتسيّد الظلم للواقع، والغدر للحياة الإنسانية، حيث إن المأمول غير ذلك، والمثال بعيد عن الواقع.

ويقول في «سبت الحضيض»:

«وهم لم يعلموا

أن الذي

حسبوه تبراً

لم يكن إلا تراباً

كان في كعب الشفق» (١)

وهكذا تقع المفارقة بين التبر (المتوقع) و(التراب) المتجسد في الواقع العربي والإسلامي في رؤية الشاعر.

المفارقة تهيمن على أجواء التجربة الشعرية في ديوانه «ريشة من جناح الذل» وتحتل عناوين الكثير من القصائد مثل:

«لا أنت متِ ولا أنا حي» و«من الثرى إلى الثريا» و« النار والبرد» و«قبر بين الجوانح».

وتبدو سيطرة المفارقة على الطرح الشعري في هذا الديوان مبررة بوقوع الشاعر في الاضطراب بين عالمي الموت والحياة، حيث انتبه وعيه الحاد إلى تجربة الموت ومذاقها بموت والدته، وانشغل بدلالة الموت، ودلالة الحياة، تحديد معنى المائت ومعنى الحي، كما أداه إلى الشعور الشديد بالمفارقة طبيعة وجوده النفسيّ الممزق بعد مفارقته والدته، فعاين نفسه وهو يمارس الحياة بقلب مائت، وعاين وجودها الحسي في حياته وقلبه وهي المائته جسداً، فتفجرت في رؤاه الشعرية الملاحظة الدقيقة لكل المفارقات في الوجود الإنساني.

(١) ديوان تماثل / ص٤٩.




٥ الترميز اللغوي:

هو وجه من وجوه تجدد اللغة، وتحدي الشاعر للغة، وتحدي اللغة لطبيعتها المهددة بالمواضعة والقياس والاستدلال والثبات.

إن "الإبداع الأدبي - وخاصة الشعري - يبدو في حالة جهاد دائم مع الإلف والعادة اللغوية، وهو يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقات إشارية، يبدو اكتشافها متعة فنية لا توصف، وكنزاً دلالياً قيماً" (١)

والرمز اللغوي يعني استعداد اللغة بطبيعتها لعدة مستويات دلالية الأول: هو المتعارف عليه في الاستخدام العام والذي وُضعت له اللغة، والثاني: ناتج من الخيال الثانوي الناشط في عملية الإبداع حيث يحول الخيال الثانوي دلالة الكلمة من موقعها المعتاد إلى موقع آخر تتخذ فيه عمقاً آخر يتسق مع التجربة الشعرية، اللغة إذن «تحمل بطبيعتها جرثومة الرمز والطبيعة الإشارية فاللغة تشير إلى الأشياء ولا تكونها» (٢)

والرمز اللغوي لصيق بالشعر لأنه يولد الإيحاء، ويغلف التجربة بغلالة من الغموض المستنفر الداعي إلى الكشف، بما يتسق مع عالم الشعر الموحي الساحر في حد ذاته، فالرمز ينبه فينا غموض الحياة البدائية وسحرها، ويقاوم فينا، ومعنا آلية الحياة المعاصرة «عن طريق الرمز يزيح الشاعر من طريق الحياة الإنسانية ما ران عليها من صلف التحديث الصناعي وجمود الآلية التي كونت طبقات متراكمة حالت دون القدرة على الاستبطان والتخيل والفوضوية الساحرة الطفولية» (٣)

وقد استطاع الشعراء المعاصرون أن ينحتوا من الكلمات المألوفة ذات الدلالة الثابتة دلالة غير مباشرة ارتبطت بتجاربهم الشعرية عامة، وارتبطت بتجارب كل شاعر على حدة.

وتتخذ الأم في شعر حسن الزهراني وضعية دلالية خاصة، وهي رمز خاص - أشرنا إلى قيمته سابقاً - اشتقه الشاعر من الدلالة الشائعة للأم في الضمير الإنساني وفي الفطرة، ثم أضفى عليه من تجربته الشخصية مما جعله يبدو نحتاً خاصاً مبتكراً.

وقد جاءت هذه التوسعة الدلالية لرمز الأم في شعر الزهراني من كثرة مواضع تردد هذا الرمز، ومن سياقات الرمز ذاته.

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٠١.

(٢) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٠٠

(٣) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٠٢





الأم في شعر الزهراني رمز لا للعطاء والحب والحنان والإيثار، بل هي رمز لهذه المعاني في درجتها المطلقة، هي رمز الحياة والوجود المطلق، إلى درجة أن فقدها هدد وجوده بالإعتام، بفقد المعنى والغاية، بالحرمان، بالوحشة، بالضياع الحقيقي بما يتعدى دلالة اليتم، ويتعدى المشاعر التي تتولد عند فقد الأم عادة.

والجديد في طرح الزهراني لهذه المشاعر الخاصة، وهذه التجربة الفريدة، ليس تخصيصه لديوان كامل في رثاء والدته هو ديوان «ريشة من جناح الذل» باعتباره الديوان الأول في رثاء الأم في الشعر العربي فقط، بل إن الجديد اللافت لعين النقد انعكاس فقد الأم على كافة التجارب الإنسانية للشاعر، وسيطرة مذاق اليتم على مذاقات الفقد الأخرى للعلاقات الأخرى في حياته، بما يشبه الإسقاط النفسي.

ففي قصيدته «مروج الخيالات» يصف الشاعر فقد الصداقة فيشبهه باليتم، يقول مخاطباً صديقه الذي كان، والذي حالت بينهما الليالي:

«وقد صرنا كما قلتَ

غريبين

كئيبين

يتيمين

على (شرفة) هذا الكون

نمشي نحو مجهول..»[1]

وفي قصيدته لابنته المولودة (آمال) يبتهل الشاعر إلى ابنته ابتهال الابن إلى أمه، لا الأب إلى ابنته، ويرجوها رجاء مغترب مستوحش أن تضمه وتؤنسه وكأنها الأم، يقول:

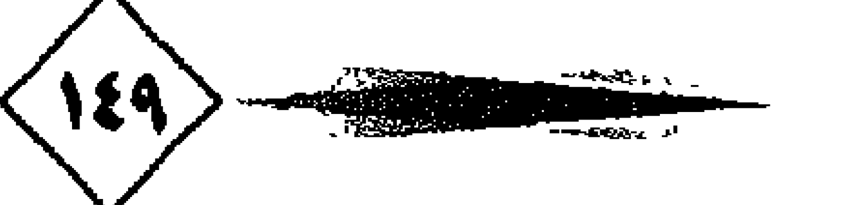
آمال ضمي فؤادي واغسلي تعبي
وغردي.. إن طول الصمت قتال

وسافري بي إلى كون المنى سحباً
من طاهر الود والإلهام تكتال[2]

---

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص٣٤

(٢) ديوان أوصاب السحاب / ص٦٧

هكذا تتخذ الحبيبة صورة الأم وتتلبسها في شعره، حتى يصبح وصالها إشباعاً من معين كالأمومة، والحرمان منها ضياعاً كضياع الطفل فاقد أمه، وهكذا تتزيى الحبيبة بزي الأم في كثير من مواضع شعره، وتستقبل من الشاعر ابتهالات تتعدى حدود الحبيبة،

من هذه المواضع قوله في قصيدة «رحيق الشجن»:

«اعذريني

فإني أتيت إليك

هتافات صب

تبلور في عينه

العشق نوراً

فألفاه ناراً

فعاد يهرول

من خوفه مثل طفل

على الرمل

ألقته أمواج بحر مليم

بأحضان ليل بهيم

فمدت إليه الخيارات

في مهده ذات فجر

دروب الضياع...»[1]

يشبه الشاعر نفسه في خوفه من نار العشق وغموض تجربته بطفل وحيد ملقى على الرمل من أمواج بحر متلاطم بهيم، طفل لم يكن أمامه إلاّ خيارات الضياع التي قدمت له في مهده. هكذا يعاين شاعرنا حبيبته بعين الطفل اليتيم الذي تمكن اليتم منه وانغرس في وعيه وباطنه معه.

الشعور بفقد الأم مناخ نفسي يسيطر على أجواء القصيدة العاطفية ـ أو تحديداً قصيدة الحب ـ في شعر الزهراني ـ رغم قلة هذه القصائد بالقياس إلى القضايا الأخرى في شعره.

إذ يبدو الشاعر في كثير من مواضع خطاب الحبيبة ومناجاتها، ورجائها، يبدو وكأنه يقدم ابتهالية إلى المرأة / الأم لا المرأة الحبيبة.

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ١٢٣

في قصيدة «نسرينة المستحيل» يصور الشاعر ذاته في «وضع جنيني» متقوقعاً طالباً العودة إلى ما يشبه الرحم من خلال الحب، أو هو يستدعي الحبيبة التي تبدو في قدراتها وتكوينها النفسي، أو ما يرجى منها صورة مستنسخة من الأم.

يقول الشاعر:

«وأنت على عرشي قلبي يقيناً
يطهر نبضي من الخوف والقلق المر
يا من تبلورت باقات أمن
وزخات عشق وواحات صدق
تواري سهول حياتي
عن الزفرات التي
تتربص بي في كل حين
على شرفة الدمع
هذا الذي عاهد الصبر
منذ انبلاج المعاناة
ألا يسيل...»[1]

وتبدو الحاجة إلى الاحتواء في مواضع شتى من هذه القصيدة حيث تتلبس المرأة الحبيبة صورة الأم، وتهيمن على الصورة الشعرية هيئة المستديرات في الأشكال التي توحي بالتكوين والرحم ووضعية الجنين والطفل، كما في مثل قوله:

«وأنتِ
كنسرينة الحب
في عنفوان الغرام
الذي شكلت كفه
لون شعري»

---

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ٩٢

وقوله:

«كأنك بل أنتِ

أبيات شعر عتيق

إضمامة من زهور المروج»

وقوله:

«يا من تبلورت باقات أمن

وواحات صدق»

الحبيبة هنا احتواء، وإضمامة، وتبلور (باقات)، وواحات، ينسب إليها الشاعر أفعالاً توحي بالتكوين والحنان الأمومي، بل إنه يجعلها هي إضمامة الزهور التي تفجر عالم الطفولة حيث يفوح الأريج الطفولي في ذاكرته، وتنتعش المشاعر البريئة، كما يقول:

«تأتين كنزاً من الفرح»

وقوله:

«ملأت تفاصيل عمري حبوراً».

كذلك يرسل إليها - إلى الحبيبة مشاعره في صورة عصفورة بريئة هي نسخة من الطفل القابع داخل الشاعر، الحزين لفقد أمه غير المصدق لحرمانه منها، يقول:

«تزف إليك الوفاء حياءً

وترسو على شط حسنك عصفورةٌ»

هكذا يتلبس رمز الأم دلالات يسقطها الشاعر على كافة علاقاته الإنسانية، فتصبح هي المرتكز، وهي بؤرة الإشعاع الدلالي في كثير من التجارب، من خلال الترميز.

«إن للكلمة عادةً معنى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، ثم إن اللغة ليست كياناً مطلقاً بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد في التعبير عنها كليا، فهي ليست جاهزة بحد ذاتها.. وإنما هي صورة صوتية وحدسية»[1]

نتفهم من خلال دلالات رمز الأم تصوير فقدها باعتباره فقد الحياة في كثير من قصائد الزهراني، ومنها قصيدته «مساء الموت» التي يصور فيها مشاعر طفل يموت بعد تركه ثلاثة أيام بين الجبال، يقول على لسانه:

---

(١) أدونيس- مقدمة للشعر العربي / ص١٢٧

«مساء الموت يا أمي

أما تدرين

أن الموت مذ فارقت صدرك

كان يرصدني» [1]

كذلك قوله على لسان الطفلة (لجين) التي ماتت أمها وهي لم تبلغ بعد الشهرين من عمرها:

سيموت حزنك يا أبي أما أنا   سيظل حزني دائم الثوران

وتقول:

فأنا بلا أم أعيش يتيمةً   تجري سموم الحزن في وجداني

وتقول:

سيظل حزني يا أبي من بعدها   متعدد الأشكال والألوان [2]

ويقول الشاعر في قصيدة «كف الخيانة» وهو يصور انتزاع الطفل من أمه باعتباره الجرم الذي يستعدى به على الفاعلين:

أي كف مُدت لتنهب طفلاً   من حنان الأمومة المنساب

خطفته من أمه وهو يبكي   وهي تبكي منهارة الأعصاب

فقدت طفلها فمدت يديها   تطلب النصر من شديد العقاب[3]

ويحمل الشاعر رمز الأم ذات الدلالات المطلقة التي عيّناها في كثير من القصائد الأخرى بما يضيق المقام عن حصره، كما في قصيدته الشمعة[4] ودمعة أم وحيدة[5] وقصيدة «صهيل الآلام وخداع الأيام»[6] وغير ذلك من قصائد.

- الطفل في كثير من قصائد حسن الزهراني رمز الغامض والمستقبل والغيب، رمز الآتي في واقعنا العربي والإسلامي، رمز القادم وعطاء الحياة.

---

(١) ديوان تماثل / ص٨٤

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص٦٢، ٦٣

(٣) ديوان صدى الأشجان / ص٤٨

(٤) الديوان السابق / ص١١

(٥) الديوان السابق / ص٣٠

(٦) الديوان السابق / ص١٢٢



وقد أشرنا من قبل في طرح قضاياه إلى اتخاذه الطفل مادة لنقد الواقع، وتصوير الواقع وهمومه، واعتبار الطفل استشرافاً بائساً للمستقبل. ونشير هنا إتماماً لدلالة الطفل في شعره إلى اعتباره الطفل رمزاً للإنسان في جهله بالغيب، المستشرف لآتٍ مجهول أيضاً، هكذا رمزية الطفل في قصيدته لابنته آمال التي يقول في يوم مولدها:

جاءت من القدر المجهول... بسمتها

نور... ودمعتها الخرساء زلزال

جاءت إلى القدر المجهول ما علمت

أن الحياة تباريح وأهوال[1]

والطفل رمز الهموم العربية والإسلامية، والمستقبل الآتي المخوف على هذا الصعيد، يقول في قصيدة (مساء الموت) على لسان الطفل المائت بين الجبال:

«مساء الموت يا قومي

مساء النخوة العربية الأولى

وقد شاهدتها تبكي

على أبنائها الجبناء كالثكلى

أأنتم يا بني قومي. بنو قومي؟

وقد نامت طوال الليل أعينكم

بلا حزن على ما حل بي

يا ويحكم خيبتم الأمل

لقد رسمت خطيئتكم

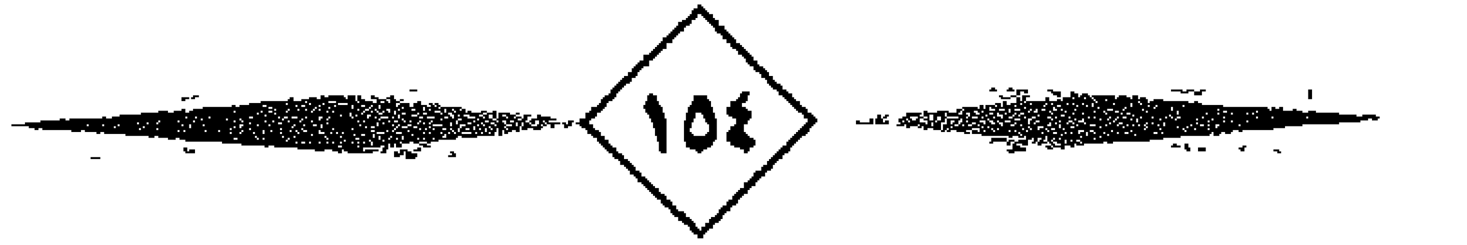
على وجه الشهامة

وصمة سوداء لا تبلى»[2]

فضلاً عن ذلك فإن فيما طرحناه من تصوير الشاعر لتجربته الشخصية في فقد الأم، يعتقد أن للطفل دلالات أخرى إسقاطية من ذات الشاعر، هي تصوير ذلك الجزء القابع في داخله، المدمى من فقد الأم، الطفل هو السر والألم الذي يحتويه الشاعر منذ فقد أمه، والذي

(١)قصيدة (رحيق دمي) / ديوان أوصاب السحاب / ص٦٦

(٢) ديوان تماثل / ص٨٩



لم يشبع من وجودها فظل يلح على باب التجربة الشعرية طرقاً وإلحاحاً ليظهر ملامحه في تجارب حبه، ووصف إبداعه، وبكاء صداقته المفقودة، واستشعاره مشاعر الأبوة، ونقده للواقع العربي والإنساني.

الطفل المسقط على هذا الشعر الذي بين أيدينا، هو ذات الشاعر وكيانه الداخلي المفجوع من فقد الأم، المستوحش من جفاء الواقع، وزيف العلاقات الإنسانية، المذعور من تزاحم البشر وصياحهم الهمجي، هو ذات الشاعر التي ترجو الدفء والحنان الأمومي من الحبيبة أكثر مما ترجو منها الأنوثة هذا الطفل هو ذات الشاعر في انطلاقها اليائس المغترب من عالم الواقع الأرضى، وطلبها للحرية في أرجاء السماء والإبداع.

○ أسلوب التكرار:

عيب على الشاعر العربي القديم التكرار من قبل النقاد العرب القدامى خاصة علماء اللغة أمثال الأصمعي وأبي عبيدة والأخفش وغيرهم، واعتبر التكرار أحد عيوب الشعر، وأحد مبادئ النقد اللغوي في القرن الثاني الهجري على يد متقدمي اللغويين من العرب وبادر هؤلاء إلى وضع شروط تبيح التكرار للشاعر، منها أن يكون التكرار في معرض الرثاء، أو في معرض الغزل، وعلل اللغويون ذلك بأن الشاعر في حال الرثاء يدفعه إحساسه بالفجيعة والفقد إلى الندبة وتكرار اسم المائت استحضاراً لروحه، واستبسالاً في تجسيده بما يشبه مقاومة الموت، وأن الشاعر أيضاً يكرر مناقب المائت، ويكرر مقاومة وصف مشاعره في هذا الموقف بما يعد منطقياً، فالنفس في هذه الحال خارجة عن أطوارها المعهودة، ومن هنا استجادوا وقبلوا التكرار في قول مُتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك:

قالوا أتبكي كل قبر رأيته

لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك

فقلت لهم: إن الأسى يبعث الأسى

دعوني فهذا كله قبر مالك

كذلك أباحوا للشاعر التكرار في معرض الغزل، لأنه يستعذب تكرار اسم الحبيبة ويمعن في طلب الطيف، ويقع تحت إلحاح الشوق بما يدفعه إلى إعادة ما يقول على سبيل اللوعة والحرقة، فاستجادوا مثل قول قيس بن ذريح:

ألا ليت لبنى لم تكن لي خلة ولم تلقني لبنى ولم تدرِ ما بيَ

نستخلص من هذا أن الوعي النقدي العربي القديم - خاصة قبل عبدالقاهر الجرجاني نظر إلى التكرار باعتباره فضولاً وزيادة كمية في التعبير بما ينقص من قدرة الشاعر على الاختزال والدقة في الوصف وهي أساس المهارة في الشعر العربي القديم.

وهذه النظرة السطحية لدلالة التكرار تخالف ما نجده في الوعي النقدي المعاصر الذي اعترف بأسلوب التكرار أسلوباً من أساليب الأداء اللغوي في القصيدة المعاصرة، له طبيعته ودوافعه النفسية والفكرية، وله دلالاته التي ميزت الشعر المعاصر عن نظيره القديم.

التكرار "يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو للجملة أو للحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك يتم تنبيه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر وارتأى تأديتها عبر أسلوب التكرار"(١)

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٣٠٤، ٣٠٥

وللتكرار ضوابط فنية وتقنية، وليس مجرد إعادة للكلمات أو الحروف والأصوات، إذ «لابد أن يكون له مبرره الفني، أعني أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعيّة للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة، وأن يكون امتداداً للرؤية الشعرية والخط الشعوري الممتد في القصيدة»[1]

ونلاحظ في شعر حسن الزهراني الاعتماد على ثيمة التكرار كأداء لغوي في طرحه لقضايا الواقع العربي وهمومه، وكذلك في قصائده الإسلامية التي يصور فيها القصيدة خلاصاً من الشقاء.

من أبرز المواضع الدالة على ذلك قوله في قصيدة "سجدة فوق رمال الحزن"

«وسجدت للرحمن

فوق رمال حزني

في هجير البؤس

تمتم في تخوم

اليأس صوتي

يا إلهي

يا إلهي

يااااإلهي...»[2]

ويؤدي تكرار ندائه «يا إلهي» دلالة لا تتولد من وجود النداء مرة واحدة، هذه الدلالة هي الرغبة الشديدة في الانعتاق، الإحساس الشديد بالشقاء واليأس، حتى أن التراكم الكمي للنداء أشبه الاستغاثة.

ويقول الشاعر في تهنئة ابنته بيومها الدراسي الأول:

غداً سيفتح باب الهم (يا سحر)
وتمتطي قلبك الأعباء والكدر

غداً تسيرين في درب العناء كما
سرنا ويشقي خطى أقلامك السفر

غداً حقيبتك السوداء تملؤني
خوفاً وتملؤها الأوراق والصور

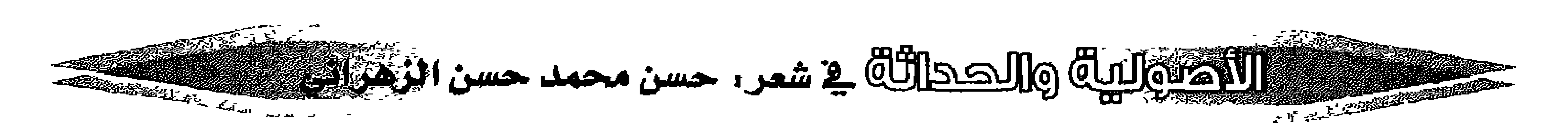
غداً تجرعك الأيام علقمها
ويرتمي فوق نامي صبرك الضجر[3]

---

(١) د. عز الدين إسماعيل / الشعر العربي المعاصر / ص٢٥٦ بتصرف

(٢) ديوان تماثل / ص١٢١

(٣) ديوان تماثل / ص١٠٢



ويؤكد لنا تكرار كلمة (الغد) في القصيدة مدى انشغال الشاعر بالمستقبل ويأسه منه في ذات الوقت، ومدى انشغاله بدور الشاعر الرائي.

○ أسلوب السخرية:

وإذا كان أسلوب المفارقة يعبر عن الهوة بين الواقع والمأمول فإن أسلوب السخرية يعبر عن "الشعور الواضح بأن الواقعي أقل من المثالي"(١)

السخرية إدانة للواقع واعتراف من الشاعر بوجوده في عالم ضد شعري، وهي وسيلة من وسائل النيل من الواقع وأطرافه المتهمة في عين الشاعر.

يقول شاعرنا في قصيدة «النداء الأخير» التي يدل عنوانها ذاته على يأسه من جدوى النداء للجسد العربي:

أعداؤنا شيدوا للأمن مجلسهم
كيما تحاك لنا في ظله الحيلُ
أعداؤنا شيدوا للعدل محكمة
لكنهم في قضايا العرب ما عدلوا(٢)

يمزج الشاعر هنا بين أسلوبي التكرار والسخرية، تكرار كلمة «أعداؤنا» لإلقاء الضوء عليهم والتنبيه إليهم، وفي ذات الوقت السخرية من ممارستهم التي تبدو في ظاهرها قانونية عالمية رغم انبنائها على العنصرية المغرضة.

في مثل هذه القضايا يشيع أسلوب السخرية في شعر حسن الزهراني، فهو يقول في قصيدة السامري:

«ولاح النصر
من أغصان (غرقد)
غي أعوان اليهود على اليهود»(٣)

○ وإن ارتكاز الشاعر على أسلوب السخرية في طرح قضايا الواقع العربي خاصة، وعدم ارتكازه على هذا الأسلوب في موضوعاته الأخرى إضاءة للنقد الذي يستنتج من هذه الملاحظة مدى انشغال الشاعر بقضايا الواقع أكثر من انشغاله بهمومه الذاتية، ومدى مسؤولية هذه القضايا عن إيلامه وجرحه مما دفعه إلى رد فعل أسلوبي فني هو السخرية التي تمثل الإدانة والنيل والتشهير بالمُدان.



○ أسلوب التنقيط:

النقد ليس عملية تتبع إحصائية رقمية للظواهر الفنية في العمل الأدبي بل هو انتباه ورصد لأكثر الأساليب الفنية شيوعاً في هذا العمل وتحليل للدلالة التي تحملها هذه الأساليب، ومن ثم ومن منطلق هذا المبدأ الانتقائي المرتبط بالدلالة والرؤية النقدية، نتوقف عند أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في شعر حسن الزهراني هو أسلوب التنقيط الذي يعد واحداً من أساليب الأداء اللغوي المميزة للشعر العربي المعاصر عن نظيره القديم، وإذ "يعبر أسلوب التنقيط وما يماثله كالحذف واستخدام البياض في الصفحة المطبوعة - عن وعي الشاعر العربي المعاصر بمحدودية الحروف والكلمات في التعبير عن تجربته، ومن ثم فإن هذا الأسلوب وغيره يعد بمثابة لغة داخل اللغة، أو هو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المشبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته"(١)

ومثل هذه الأساليب اللغوية في الشعر أحد أسباب تميز الشعر العربي المعاصر، لأن الشاعر من خلالها أوجد له أكثر من لغة شعرية تنقذه من أسر التكرار والتشابه في المعجم الشعري، وفي الطرح الشعري أيضاً. وهذه الأساليب الجديدة وفي أداء التجربة الشعرية لم يندفع إليها الشعراء بحثا عن التجديد للتجديد ذاته، بل اندفعوا إليها لاتساع تجربتهم الحياتية وخبراتهم النفسية وتعقد رؤاهم الشعرية، بما يفوق مدركات الشاعر العربي القديم وإمكاناته اللغوية.

○ ويلاحظ الناقد في الطرح الشعري لحسن الزهراني أنه لم يعتمد على هذا الأسلوب في دواوينه الأولى مثل (صدى الأشجان) (وريشة من جناح الذل) (وقبلة في جبين القبلة)، ولم يركز شاعرنا على هذا الأسلوب في أداء التجربة إلا في مجموعاته الشعرية المتأخرة مثل (تماثل) وديوان (قطاف الشغاف)، وديوان (أوصاب السحاب)، ويتسق منهجه هذا مع طبيعة صوته الشعري في المجموعات الأولى والمجموعات الشعرية الأخيرة، كما سنشير في مقام آخر، إذ يميل الشاعر في المجموعات الأولى إلى انتهاج طريقة الشعراء العرب القدامى في كثير من تفاصيل معالجته الشعرية: اللغة والإيقاع وبنية القصيدة بما يتناغم مع عدم إفادته من أساليب الأداء اللغوي المعاصر. على النقيض من هذا يتخذ الطرح الشعري لحسن الزهراني منحىً تجديدياً في مجموعات الثلاث الأخيرة التي أشرنا إليها سابقاً بما ينسجم أيضاً مع التحديث في أساليب الأداء الشعري، وهذه الملاحظة التي سقناها لا تؤكد لنا تطور التجربة الشعرية في شعر حسن الزهراني فقط، بل تؤكد للناقد مدى الانسجام بين الرؤية الفكرية والمناخ النفسي للشاعر من ناحية وبين عناصر تعبيره الفني. تؤكد مدى استجابة الشاعر لمناخ التجربة

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٣٩٣

وما تمليه عليه من هيئة فنية أسلوبية بعيداً عن الانشغال بحسابات أخرى مثل التقليد والمعاصرة.

- وفيما يتعلق بأسلوب التنقيط في هذا الشعر في مجموعاته الأخيرة نسجل ملاحظة نعتقد أنها هامة في إضاءة ملامح تجربة الشاعر، وهي أن شاعرنا يعتمد على طريقة بعينها في استخدام أسلوب التنقيط في كثير من قصائده المتأخرة، إن لم نقل في جميعها - وهي إنهاء كل فقرة أو مقطع من مقاطع القصيدة بثلاث نقاط، هكذا (...)، بما يقرب أن يكون لازمة أسلوبية في شعره، خاصة في قصائده التفعيلية التي تنتهج منهج الشعر الحر (التفعيلي).

يعتمد الشاعر على هذا الأسلوب في ديوانه "تماثل" في قصائده: "تماثل"، "صمت الصور"، "غابة الأربعة"، "واو الجماعة"، "تعهد"، "مساء الموت"، "رهبة البعد في برهة القرب"، "سجدة فوق رمال الحزن"، "سبت الحضيض"، "تراتيل المسيرة من البحر الميت إلى شيكاغو"، "السامري"، بما يعادل نصف قصائد هذا الديوان التي تبلغ ثلاثاً وعشرين قصيدة.

كذلك يرتكز في ديوانية قطاف الشغاف وأوصاب السحاب، على هذا الأسلوب، كما في قصيدته "أشلاء الضياء"، إذ يقول فيها:

«قف بنا..قف بنا

حول أطلال هذا الضياء

الذي كان صرحاً

تسامق فوق النجوم...

وأوغل في كأدات التخوم..

بإصرار (آبائنا)

قبل أن يلج (الجبن)

في عمق أصلابهم...»[1]

التنقيط في هذا الموضع من القصيدة له دلالته التعبيرية الهامة، ففي مطلع القصيدة «قف بنا..قف بنا» يتوسط التنقيط الجملتين الطلبيتين قف بنا، قف بنا، هذا التوسط يطرح أكثر من معنى محتمل للتنقيط:

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ١١٠



الأول: أن النقاط هنا معادلة لفعل الوقوف، فهي معادلة للحركة، الثاني: أن هذه النقاط معادلة للمخاطب المجهول الذي يرجوه الشاعر ويستوقفه على عادة استيقاف الصحب في الشعر العربي القديم، فالمخاطب هنا متعدد الاحتمالات، وقد يكون «أنا» الشاعر، أو الصديق، أو الضمير الإنساني، أو المجتمع أو أي طرف من الأغيار التي يريد تنبيهها إلى كارثة تحول الضياء إلى أطلال تستوجب الوقوف والبكاء.

ويأتي التنقيط في قوله في السطر الرابع السابق: «تسامق فوق النجوم..»، والسطر الخامس: «وأوغل في كأدات التخوم..» ويختزل الشاعر في هذين السطرين عدد نقاطه من ثلاث إلى اثنتين، بما يترك احتمالات عديدة للدلالة، مثل أن يكون فعل التسامق ناقصاً في حد ذاته، بما استدعى إقلال عدد النقاط، أو أن يكون فعل التسامق غير واضح في عين المعاصرين وارثي هذا الضياء، ومن هنا نقص النقاط.

ثم يختم الشاعر هذا الجزء الأول من قصيدته بقوله:

قبل أن يلج (الجبن)
في عمق أصلابهم...»

وتكون النقاط معادلاً لحدوث الحدث: «ولوج الجبن في «الأصلاب».

على هذا النهج يسير الشاعر في الأجزاء الأخرى من قصيدته، حيث يقول في الجزء الثاني:

سرْ بنا... سرْ بنا
إن هذا الطريق
الذي صار يأنف
من وقع أقدامنا
كان يحنو على خطوهم..
كيف نأتي بهم...
يفتحون الدروب لأقدامنا؟
والطريق الوحيد
الذي ذل من ضبح أرواحهم..
أغلق السمع
عن نوح أرواحنا
وهو لن يقبل النصر إلا بهم !!...»

ثم يتضافر التنقيط مع الذروة الشعورية التي يبلغها انفعال الشاعر في الجزء الأخير من القصيدة، وهو قوله الذي يستعيد فيه ثيمة الرجاء:

«سر بنا...

قف بنا...

عُدْ بنا...

فوق أجداث أمجادنا

يشرب الذل

من عزمنا

يسخر الليل

من فجرنا

يصرخ الصمت

من صمتنا

حين نضرب أكباد إذعاننا

كي نحوز بخيباتنا بعض إعجابهم..

بعض إعجابهم...» (١)

يمنحنا التنقيط إذن في هذا الجزء الأخير دلالة الفعل وتحقق الرجاء في المسير «سر بنا...» والوقوف «قف بنا...»، ثم العودة «عد بنا...»، أما التنقيط في قوله: كي نحوز بخيبتنا بعض إعجابهم...

بعض إعجابهم...»

إن التنقيط هنا معادلٌ لانفعال الشاعر وانفعال المتلقي الذي يتولد من المفارقة بين الرغبة في حوز الإعجاب والتصفيق من الأجداد، وبين عدم استحقاق هذا الإعجاب لاتصاف قاصديه بالخيبة التنقيط هنا معادل للشعور بالغضب، بالمرارة، بالاستهجان بالسخرية..الخ.

وفي قصيدته «السَّواد» هذه القصيدة التي تحمل إلينا رؤية فلسفية يسوقها الشاعر في تفسير أسباب وجود السواد في الحياة، بل وقيمة السواد وفضله في إظهار كل أبيض بما يتناص «فكرياً» «ورؤيوياً» مع فلسفة الجاحظ في رسالته في «فضل السودان على البيضان» وإن اختلفت الدواعي لكتابة كل منهما لهذه الأفكار: نقصد الجاحظ وشاعرنا فالجاحظ

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ١٠٩

انطلق من قضايا عصره، من إحساسه بتهميش السّود من رغبته في الانتصار للعرب الذين تعلوهم السُّمرة في بشرتهم على الروم والأعاجم عامة، بما يختلف عن منطلقات شاعرنا الذي جال في عموم الحياة ببصره، وخلص إلى صعوبة الفصل بين الخير والشر، محالية الإزاحة بين الأبيض والأسود، ووضع حدوداً لقامة كل منهما في الكون، فالبدر - في رؤيته الشعرية - يبزغ من سواد الليل، وكذا الفجر، بل إن نور العين وقدرتها على الإبصار يتولد من سواد إنسانها، وجمال الوجه يشرق سناه من سواد الشعر، وضياء الحروف والإبداع ينبع من سواد الحبر... وهكذا يخلص الشاعر إلى رؤية للحياة تتسم بالنضج والتكيف مع معطياتها، رؤية فكرية تتعدى سذاجة التخطيط والتحديد، ووضع المسميات الحادة المطلقة للأشياء:

الأسود / الشر، الأبيض / الخير، الليل / الإعتام،، الفجر / الوضوح...الخ، يتعدى شاعرنا هذه التقسيمات التي تسكن عقل الإنسان في مرحلة طفولته الفكرية والنفسية أيضاً، على مستوى الفرد والجماعة الإنسانية، أما في مرحلة النضج، والإدراك، يصل الإنسان إلى الوعي بأن الأشياء لا تحمل دلالة في ذاتها، وأنها ليست معنًى ثابتاً في كيانها، يعي الإنسان أنه لا يصح أن يصف ظواهر الكون وأجزاءه بصفات ثابتة، كذلك لا يصح أن يرى الإنسان المجتمع الإنساني بنظرة أحادية ساذجة قاطعة، فالمعاني لا توجد مقيدة في الأشياء، بل توجد في إدراكنا للأشياء، وفيما نسبغه عليها من تجاربنا.

كذلك يدرك الإنسان في نضجه العقلي والنفسي - والإيماني - أنه ليس بين الشر والخير حدود فاصلة جازمة قاطعة، إذ هما ممتزجان في الحياة، مخلوطان، يصعب التفرقة بينهما في أحيان كثيرة، بل إن الشر يتزيى أحياناً بزي الخير، ويتزيى الخير بزي الشر، لذلك وصف الإنسان في القرآن الكريم بالجهل، ووصف أنه يدعو للشر دعاءه للخير، ولذا ندعو أسوة بالرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - ندعو الله - أن يرينا الحق حقاً ويرزقنا اتباعه، ويرينا الباطل باطلاً ويرزقنا اجتنابه، ولا يدل ذلك على شيء قدر دلالته على قابلية التباس دلالة الأشياء، ودلالة المشاعر على الإنسان، قابلية الإنسان للضلال.

ثم إن اختلاط الخير والشر نوع من ابتلاء البصيرة وابتلاء الإرادة والتفرقة بين أصناف البشر، وإلا كانت الحياة الإنسانية نسخة مكرورة رتيبة عبر تاريخها الطويل.

يصل شاعرنا إلى قمة هذا النضج الفكري والوعي بالحياة في هذه القصيدة، ومثيلاتها في مجموعاته الشعرية الأخيرة، بما يؤكد تطور رؤيته الفكرية لا أدواته الشعرية فقط.

وهو يرتكز على أسلوب التنقيط في طرح هذه الرؤية الفلسفية للحياة في هذه القصيدة، يقول الشاعر:

«البدرُ

يبزغ من مغارات

الدجى

لحناً شفيفاً

مثل شلال

الغرام

يصوغ لحن

الحب يحملنا

إلى النجوى

سناه...

ooo

الفجر

يخرج من سواد الليل

يغمرنا ضياءً

باهر القسمات

في كل اتجاه...

ooo

النور

ينبع من سواد العين

إبصاراً

ويبذر في

جوانحنا...

جوارحنا

خطاه...[1]

ooo

(١) أوصاب السحاب / ص ١٣١-١٣٢

هكذا تكون النقاط في هذه الأجزاء من القصيدة معادلة لحدوث الفعل على التوالي:

الطلوع إلى النجوى، الغمر بالضياء، بذر خطا الإبصار. إن التزام الشاعر بختام قصائده بأسلوب التنقيط دالٌ في رؤيتنا النقدية لا على رغبته فقط في معادلة الأفعال والمشاعر بهذا الأداء الأسلوبي، بل دالٌ على ما هو أهم وهو إحساس الشاعر وإدراكه لعدم قدرة اللغة وأساليب الأداء اللغوي على تجسيد التجربة الشعرية كاملة كما هي في مخيلته وفكره وشعوره، وإن التزام الشاعر بختام قصائده بأسلوب التنقيط دالٌ في اعتقادنا لا على رغبته فقط في معادلة الأفعال والمشاعر بهذا الأداء الأسلوبي، بل دالٌ على ما هو أهم وهو إحساس الشاعر وإدراكه لعدم قدرة اللغة وأساليب الأداء اللغوي على تجسيد التجربة الشعرية كاملة كما هي في مخيلته وفكره وشعوره، وإدراكه لعدم قدرة المعادل الفني التعبيري على مساواة التجربة الفكرية والشعورية. وأن التعبير عن التجربة مدخل إليها فقط يُضئ جنباتها، ولكنه لا يوجدها كما هي في وجدان الشاعر.

أدرك شاعرنا - وغيره من الشعراء المعاصرين عجز اللغة الإشارية وطاقاتها المجازية، وكافة أساليب الأداء اللغوي المتاحة على صعيد الشعر المعاصر - عجز كل هؤلاء عن التجسيم الدقيق للتجربة، ومن هنا اندفع الشاعر إلى ترك التنقيط في نهاية كل فقرة من القصيدة، وفي نهاية القصيدة ذاتها، ليعطينا إيحاءً بما لم يقل، وبما عجزت وسائل التعبير المتاحة عن تصويره، فكان التنقيط، وكذلك الحذف والفراغ، ومساحات البياض معادلاً - للغائب في التجربة وإيحاءً به.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

٥ الصورة منطق الشعر:

- الصورة ليست عنصراً من عناصر التعبير الشعري، فاعتبارها عنصراً يعني تهميشها، وقبول إمكان وجودها أو عدمه في الشعر. الصورة أساس إدراكنا الإنساني في حد ذاته، وليست فقط أساس الشعر "والتعبير الصوري ليس فقط مرحلة أولى من مراحل الفكر الإنساني بل هو في رأي بعض علماء الجمال أساس الإدراك الإنساني الذي يقوم على التخيّل"[1]

- ولعل بعض اللغات الإنسانية القديمة كاللغة الهيروغليفية والصينية وغيرهما تؤكدان أن التعبير الصوري هو أساس اللغة الإنسانية: أساس الإدراك والوعي والتعبير، فنحن كما يقول الناقد كولردج «نعيش على الإدراك الاستعاري في تعلقنا وتخيلنا، في يقظتنا ونومنا. إن الخيال الإنساني جزءٌ هام من الوجود، وبينه وبين الأشياء انسجام ضروري»[2]

وقد عرف علماء الجمال. أو بعضهم الفن بأنه "إرادة الصورة" فالفن في أساسه قدرة على التشكيل والتصوير، والتعبير عن الرؤية بتجسيدها في هيئة تخالف ما هي عليه في الواقع، وتأتلف مع هيئتها في "منظور" الفنان. الفن "مرئية" الفنان أي ترجمة لما يعاينه بإدراكه ووعيه ورؤيته.

والشعر في أساسه ينبجس من العمق الغامض في الأساس، ينبجس فجاً فطرياً، في حاجة إلى التنظيم والتنسيق الذي يتم من خلال العلاقات بين عناصر الصورة.

والعلاقات بين أجزاء الصورة وعناصرها في رؤية الشاعر قد لا تتفق وتتشابه مع ما هي موجودة عليه في الواقع الإنساني، أو لنقل إن هذه العلاقات بين الأشياء قد لا توجد إلا في خيال الشاعر لكن التنظيم يأتي من وضوح الرؤية الشعرية واكتمال التجربة لذا تتم هذه العلاقات وفق منطق التجربة، لا وفق منطق الواقع، فالشاعر يجمع في صورته الشعرية بين عناصر من الكون متضادة متنافرة، ويسند إليها دوراً ومشاعراً لا توجد إلا في خياله، كأن يُوحِّد بين شعوره بالحزن وبين هطول المطر، ونواح الحمامة على الأيكة، وتراكم السحب وإقفار الطرق، وتساقط أوراق الشجر....الخ.

---

(١) د. كاميليا عبدالفتاح / القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٧٩.

(٢) د. مصطفى ناصف / الصورة الأدبية / ط٣ / ص٧

فيوحي إلينا - ونحن نصدقه - بصورة كلية للحزن يتمرأى فيها حزنه واكتئاب الوجود الذي هو غير مكتئب في الحقيقة وغير مبال بما عليه الشاعر إلا في خيال الشاعر.

"وإذا افتقدت الصورة الشعرية هذا المنطق الخاص الذي يحقق لها الهارمونية... تضببت التجربة الشعرية، وأصبح من الصعب تتبع مسارها الفكري والشعوري"[1]

هذا المنطق الخاص «الصوري» - نسبة إلى الصورة، جعل الناقد د. زكريا إبراهيم يطلق على الصورة مسمى «النشاط التركيبي»[2]، ودفع كولردج إلى أن يضع تعريفا للشاعر يعتمد على قدرته على خلق الصورة، فقال إن الشاعر هو الذي «يُذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة»[3]

ولا يستطيع النقد في تعرضه للقصيدة المعاصرة أن يبادر إلى تحليل الصورة ووصف عناصرها دون اهتداء بالرؤية الكلية للشاعر، كذلك لا يستطيع النقد أن يبحث عن طبيعة الصورة الشعرية دون أن يسترشد بأسرار الصورة الشعرية وطبيعتها ونوعها، ذلك أن الصورة في الشعر الحديث احتلت «دوراً رئيسياً في بناء القصيدة، حتى صارت إحدى أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض»[4]

- وقد تعددت - وتعقدت - أنواع الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، من هذه الأنواع: الصورة النامية ذات المشهد الواحد المتصل، والصورة المتشظية ذات الطابع الكابوسي السريالي والصورة ذات المشاهد المتعددة المتصلة عضوياً، والصورة التشكيلية المستفيدة من أنواع الفن التشكيلي المعاصر.

- وقد أبدع الشعراء المعاصرون - أو كثير منهم - على اختلاف مدارسهم، ومواقفهم من التراث، والثقافة الوافدة - أبدعوا - في استثمار الطاقات اللونية والحركية والصوتية في الصورة الشعرية الحديثة، بما أوجد فيها «إيقاعاً صورياً نابضاً» ميزها عن نظيرتها في الشعر العربي القديم، ودفعها إلى تجسيد التجربة كأقرب ما تكون من معادلها الشعوري والفكري في وعي الشاعر.

---

(١) د. زكريا عبدالفتاح / القصيدة العربية المعاصرة ص٥٢٠

(٢) د. زكريا إبراهيم / مشكلة الفن / ص٤١٧

(٣) د. محمد زكي العشماوي – قضايا النقد الأدبي / ص٣٤

(٤) د. عبدالله الغذامي – مقال: «كيف نتذوق قصيدة حديثة/ مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب/ المجلد٤ العدد/ ١٩٨٤م / ص٩٩

○ عناصر الصورة الشعرية:

تنسجم عناصر الصورة الشعرية في شعر حسن الزهراني مع مفردات قاموسه الشعري أو معجمه الشعري، حيث تتردد في جنبات الصورة مفردات الكون: الكواكب، والفضاء، والشمس والقمر والدخان، والنجوم..

وتتضافر هذه العناصر مع مفردات تكوينه البشري: الدم، الكريات الدموية، الأعصاب، الحواس جميعها، الإحساس، القلب، الأوردة، الروح، الجسد، ويمتزج كل هذا بمفردات الكتابة الشعرية: الحبر، الأقلام، الكتابة الحروف، الإيقاع، الشعر، البيت، القريض..

. ولهذا الامتزاج دلالته الهامة، فهو يضعنا على مدى إدراك الشاعر للتناغم في الكون، واتحاد كافة العناصر والمخلوقات في وحدة واحدة، ومدى شفافية الاتصال و«التراسل» بين هذه العناصر.

كذلك يدل هذا الامتزاج بين عناصر صورته الشعرية على مدى الهارمونية في طرحه الشعري، ومحاوره الموضوعية، وأساليب أدائه اللغوي.. إلخ

من مواضع هذا المزج بين كيانه الإنساني وعناصر الوجود في الصورة الشعرية، قول الشاعر:

«ورفعتُ طرفي

(للثمانية الكواكب)

وهي تسبحُ

في فضاء الروح

تجعلُ من كرياتي

وأوردتي... وأعصابي

ملاه.....»

لقد صور الشاعر سباحة الكواكب الثمانية، في فضاء الروح، لا في الفضاء الخارجي، وجعلها فاعلة في تكوينه الذي حولته إلى ملاه من الكريات والأوردة والأعصاب، دالاً من خلال هذه الصور على انفعاله بالوجود، وعلى وحدة الوجود من خلال المعادلة بين فضاء الروح وفضاء الكون.

. كذلك تسيطر مفردات الموت وعالمه على الصور الشعرية في هذا الشعر، وتتضافر مع مفردات الإبداع، فشاعرنا يمزج بين إحساسه الدامي بموت والدته، وبين انكساره من

هذا الموت، وانبعاث الشعر منه باكياً عليهما. تتكرر هذه المتوالية في قصائد الزهراني عبر كثير من دواوينه لتكون صوراً شعرية مميزة له نابعة من تجربته الخاصة ووعيه الحاد وتأزمه الفرد. وذلك في مثل قوله:

رحلتْ بقلبي حولَ معصمها

من أين لي من بعدها قلبُ [(١)]

وقوله وهو يقترح لأمه قبراً جديداً في جسره

سأحمل هذا القبر بين جوانحي

وأمضي فهل يرضى بموطنه القبرُ[(٢)]

وتفرض علينا هذه المتوالية المتكررة في هذه العلاقة الجدلية بين الموت وانهدام كيان الشاعر، وتجدد قوى الشعر، تفرض علينا أن نقترح واحداً من أبرز المحاور الموضوعية للصورة الشعرية عند الزهراني، محور موضوعي، يفرضه منطق الصورة الشعرية ذاته، هذا المنطق هو: فتوة الإفناء، الذي نفرد له هنا جزءاً من طرحنا النقدي رغم متابعتنا له فيما بعد هذا من مواضع تتبع أنواع الصورة الشعرية في شعر حسن الزهراني الشاعر

.فتوة الفناء في الصورة الشعرية للزهراني:

من مواضع هيمنة هذا المحور على منطق الصورة الشعرية، قول الشاعر، في إحدى بكائياته في أمه:

«عامٌ

وأُمي تعزف الأنغام

في شعري

على أوتار حزن باهر

فيعودُ بي رهناً

إلى دوامة الماضي

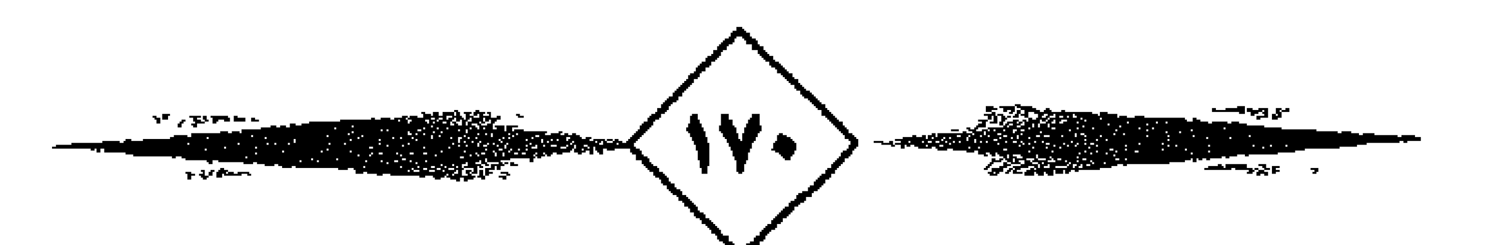
أفتش عن صوابي» [(٣)]

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٧٣

(٢) الديوان السابق / ص٤٢

(٣) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٥







هكذا إذ تكون المتوالية: انبعاث حزن الشاعر من وفاة أمه ← فناء الشاعر حزناً ← ولادة القصيد المستثار من الحزن

وتكون العلاقة الجدلية بين الأطراف جميعها على النحو الآتي المتتابع:

فتوة الحزن تؤدي إلى

انبعاث قوى القصيد

إفناء قوى الشاعر بما يؤدي إلى

في مثل هذه القصائد يضفي شاعرنا البهجة على قوى الاستلاب التي تنزع من الشاعر مقومات وجوده كالحزن والموت والتلاشي، يضفي الشاعر على هذه المفردات القوة والبهاء بما يبرر تصويره لذاته منهكة في القصيدة، منهكة من الحزن والشكوى إلى الحد الذي يجعلها تضخ ما بقي لها من رمق في أركان القصيدة.

نرى هذا المنطق في قوله في إحدى بكائياته في والدته:

تلاشى الصبر في ليل التلاشي

وحزني في نموٍ وانتعاش[1]

الصورة عدمية هنا تنتهي بالإجهاد والتداعي، على النحو الآتي:

تلاشي القبر ← نمو الحزن ← فناء قوة الشاعر.

ذات المنطق يسيطر على قوله:

شهران والدمع في خديّ يستبقُ

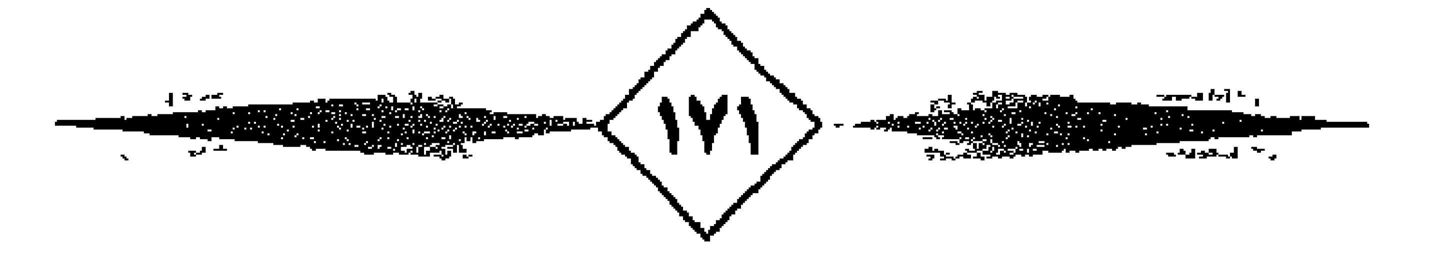
ومهجتي من غدير الهم تغتبق[2]

فالحياة الممثلة في الغدير الذي لا ينضب مسندة إلى الهم، والحركة سلبية في الصورة السابقة، فهي حركة الدموع / الحزن التي تؤدي إلى إفناء الشاعر وتداعيه.

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٥

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٩

كذلك تخضع صورة الشاعر لمنطق فتوة الإفناء في قوله في رثاء الأم:

شرق البكا من صمت قافيتي

والدمعُ من عينيّ ينصبُّ[1]

وقوله:

سجدتْ على جمر الأسى رئتيّ

وذوي بفقدك روضُها الخصبُ

وقفتْ أمام الخطب واجمةً

كلُّ القوافي ضمها الجدبُ

عاتبتها وشططت في عتبي

قالت: وربك مالنا ذنبُ

ماذا نقولُ ومن سيسمعنا

حزب البكاء يقوده حزب[2]

إذا نظرنا إلى متوالية الأفعال في هذه الصورة الشعرية وجدناها على النحو الآتي:

سجود الرئة على جمر الأسى ← ذبول الروض ← جدب القوافي تسيد البكاء قيادته لأحزابه.

وهذه المتوالية متوالية الأفعال سلبية لا تؤدي إلى الحياة، بل إلى العدم، فالرئة الحزينة والروض الذابل الذاوي، والقوافي المجدبة، وتوالي البكاء أفعال عدمية تخضع لمنطق قوة الفناء في الصور الشعرية لشاعرنا.

- يقول الشاعر في موضع آخر من قصائده يخضع لذات المنطق الصوري:

عامان تقتات كف الحزن من كبدي

والشمس تغزل شال الجمر من كبدي

عامان أنثر أبياتي وأجمعها

لم تأت يوماً بما ينساب في خلدي

(١) الديوان السابق / ص٣١.

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٩

عامان يشدو هزار اليتم في هدبي

لحناً ويشرب حيراناً من الرمد

عامان (ريحان أمي) فوق محبرتي

يفوح حباً وتحناناً إلى الأبد

وقبرها وهو تحت الأرض يحملني

إلى فضاءات بوح شاسع الأمد[1]

- في الصورة الشعرية أو الصورة الشعرية المتوالية في هذه القصيدة تُسندُ القوة إلى عناصر الفناء، وتسلبها من الأحياء في عملية متبادلة يقتات فيها الحي على المائت، والفناء على الحياة، كما يتضح في هذا الشكل:

الصورة الشعرية	دلالتها على حال الشاعر	وصف قوى الفناء	حال الشعر
١. يقتات الحزن من كبدي	فناء الشاعر	قوة الحزن	
٢. الشمس تنزل شال الحزن من كبدي	قوة وضراوة المعاناة	قوة الحزن	
٣. شدو هزار اليتم في هدب الشاعر	استمرار البكاء وتضخم الشعور باليتم	قوة البكاء	
٤. شرب هزار اليتم من الرمد	نشاط الحزن	شدة الإحساس بالموت والفقد	
٥. ريحانة الأم فوق محبرة الشاعر	سيطرة الشعور بالموت على الشاعر	قوة الشعور بالموت	امتلاء الشعر بمعاني الموت
٦. القبر يصعد بالشاعر إلى فضاء الشعر والبوح	التداعي من تجربة الموت	هيمنة تجربة الموت	سيطرة الموت على التجربة الشعرية

وهكذا تخضع كثير من الصور الشعرية لهذا الشعر لمنطق أو محور قوة الإفناء، وتبدو في هذه الصور ثيمة الانصهار بين الشاعر وشعره في الخضوع لفجيعة فقد الأم، كما في قوله:

فكسرتُ فوق القبر محبرتي ... فلكل روض حوله شـربُ

فكـأن أبياتـي ريـاحـينُ ... فـواحـة، وحـروفـها عشـب

ورمـيتُ في قـاع البكـا قلمي ... فطـواه في ظـلماتـه النحبُ

وحـرقتُ أوراقـي، وذاكـرتـي ... في سـقفهـا مما جرى ثقبُ[2]

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٧٩

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٣٤

وكذلك قوله في قصيدة «الوردة البيضاء والدوامة»:

« عام
وكف الليل
تصفعُ وجنة
الشمس الكئيبة
ترتوي من كأس
حزني واكتئابي»[1]

وقوله في ذات القصيدة:

« عامٌ
وتيار الأنين
يهزُّ أضلاعي
ويبذر في مدار
الوقت أوجاعي
يقاسمني منامي
دونما خوفٍ
يقاسمني شرابي»[2]

وقوله في صور غير تقليدية تؤكد فرادته الشعرية من ناحية، ومدى سيطرة الشعور بالعدم على صوره الشعرية، ومن ثم على مسار تجربته كلها:

« فجاءت مقلةُ النور
تريني موقع (الخفاش)
في كهف الغباء
تحمل الحرباء
سهم الخيلاء» [3]

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٧٠ / ٧١.
(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٧٢
(٣) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٧٢

إن هذا المنطق الذي عيناه أو رصدناه للصورة الشعرية في هذا الشعر، منطق يهيمن على عموم شعر حسن الزهراني ونتابعه ونلمسه لا عبر المواضع السابقة فقط، بل نتابعه عبر بحثنا عن ألوان الصورة الشعرية في هذا الشعر.

ooo

٥ أنواع الصورة الشعرية في شعر الزهراني:

أولاً: الصورة الشعرية النامية المتوالية:

تتحقق في هذا النوع من الصور الشعرية شرط التوالي العضوي والنمو العضوي للتجربة، وتتسق الصورة عبر مشاهدها المتوالية النامية مع تصاعد خطوات التجربة، وتراكمها الكمي والكيفي، فالصورة النامية «هي الصورة المتدفقة العناصر والتفاصيل، والإيقاع الحركي، في هيئة نامية تبدأ مع بداية التجربة، وتكتمل باكتمالها، بل هي صورة متتابعة الجريان»[1]

من أقوى القصائد الشعرية دلالة على الصورة النامية في هذا الشعر قصيدة: «من معي» التي نتخذها نموذجاً للتحليل. يقول الشاعر في هذه القصيدة بعد أن صور لنا أزمة العراق وبيعها بيد نخاسها وسمسارها، وصوَّر لنا أزمة الواقع الراهن، يقول الشاعر ليصور كيفية تحول الهم الاجتماعي إلى تجربة شخصية ذاتية، وهم ذاتي، بما يلغي فروق النقاد بين قضايا الواقع وقضايا الذات، ويُوحِّد بين الأنا والمجموع، يقول الشاعر:

«نصف سمعي معي

وفمي (مبضعي)

ها أنا أقطع الماء

عن عاتق الريح

والريح من أضلع

الشمس

والشمس من كاحل

الليل

والليل من ملتقى أدمعي...»

نلاحظ في أول معاينتنا لهذه الصورة الشعرية المتوالية أن الشاعر يبتدئ من الذات وينتهي إليها، هكذا

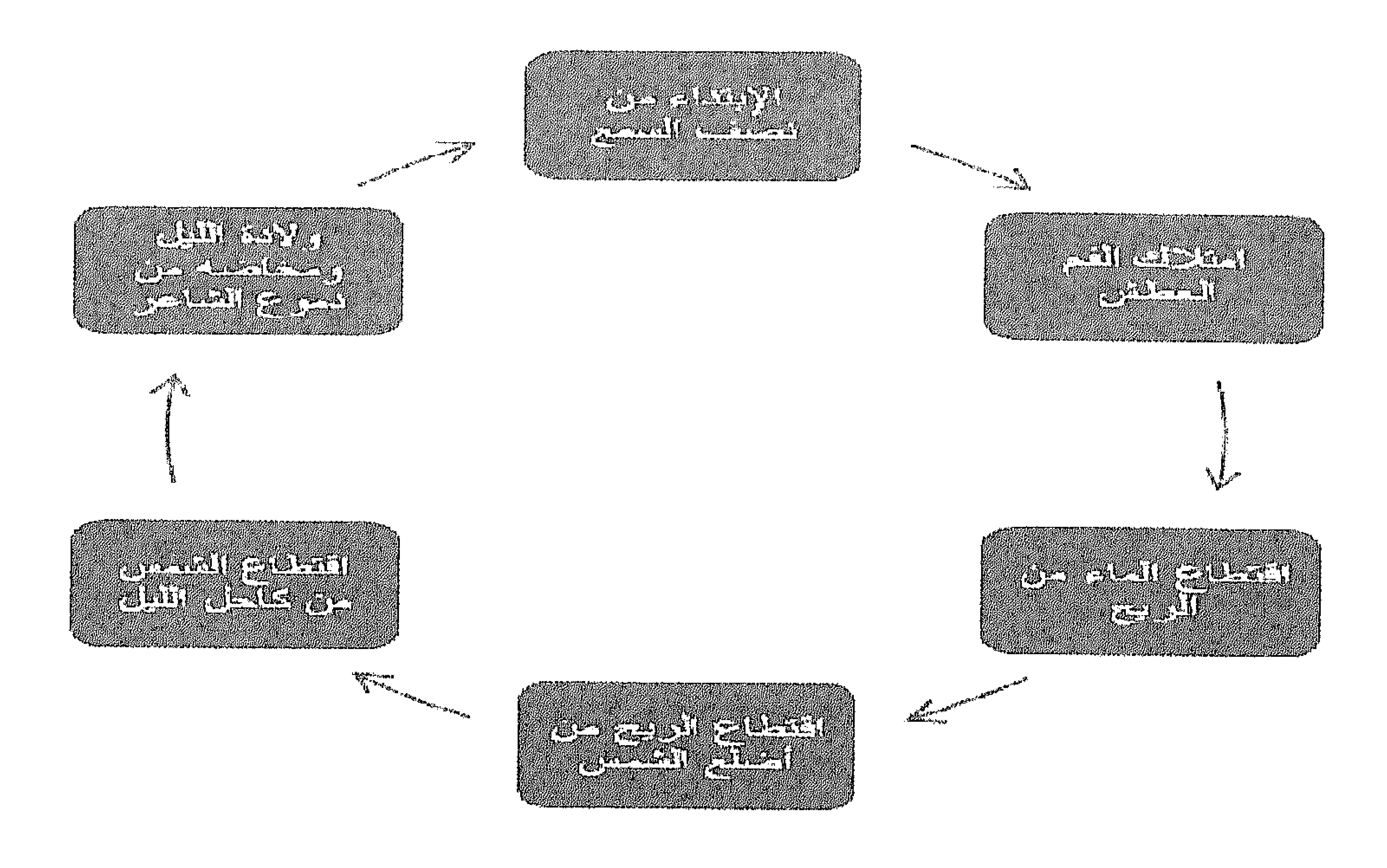
الابتداء من نصف سمعه ←—— الانتهاء إلى ملتقى أدمعه

أي إن الشاعر يبتدئ الصورة من نقطة ارتكاز ويعود إلى ذات النقطة. في نهاية الصورة، بما يجعل هذه الصورة مدارية، أي تتشكل في مدار هو ذات الشاعر وكيانه، بما يوحي بالحصار، العزلة، الوحشة، الاغتراب.

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص ٥٠١

فضلاً عن هذا فإن العدم هو محصلة هذه الصورة فالشاعر لا يتحصل على الأشياء والرغائب في هذه الصورة، بل يتحصل إما على بعضها (نصف سمعه)، أو يفقدها كلها مثلما هو حاله في طلب الماء، فالماء يقتطع من عاتق الريح المستولدة من أضلع الشمس (الانصهار) والشمس ذاتها من كاحل الليل (السواد يضاد إضاءة الشمس) والليل ذاته من ملتقى أدمع الشاعر بما يلغي المحصلة من أساسها وهي وجود الماء.

ويتولد من هذا التوالي العضوي للصورة أكثر من دلالة هي دلالة العدمية من ناحية، ودلالة معاناة الشاعر من (الحصار) والمدارية الخانقة، وذلك كما في الشكل الآتي:



ونلاحظ أن الصورة تتشكل في غالبها من ثيمة البحث عن الماء الذي لا يمتلكه الشاعر في النهاية، لا يمتلك الماء/ الحياة بل يتحصل على ماء الدموع الذي هو قوة الإفناء.

- وفشل الشاعر في الحصول على الماء في هذه الصورة له دلالة في التجربة فالماء «هو الأم أو الرحم» وهو من ثم ولادة وانبعاث.. والماء دعوةٌ إلى الحلم والسفر، ورمز للموت، لخاصية العبور والجريان فيه، وعبوره عبور للموت، وانتقال للأزل، والماء نوع من الوطن الكوني كما يرى «باشلار» وهو حنينٌ بما هو ماضي، ومروره بما هو حركة، فيكون بذلك صورة لوحدات الزمن»[1]

(1) د. خالدة سعيد / حركية الإبداع / ص ١٣٥ بتصرف



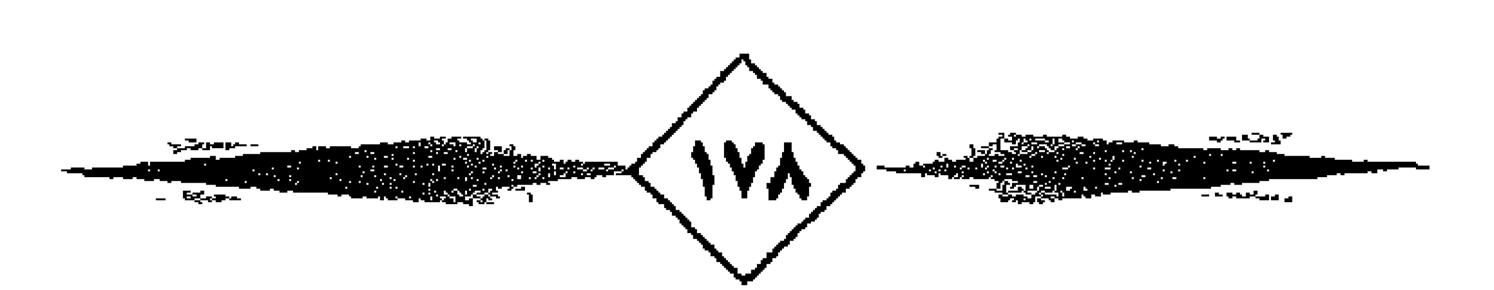
ووفقاً لهذه الدلالة الرمزية للماء يكون الماء هو الحياة، هو رمز الحياة كما هو في طرح القرآن الكريم في قوله تعالى « وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ»(١)

- والماء وفق هذه الدلالة الرمزية الأنثربولوجية التي طرحتها الدكتورة خالدة سعيد، هو رمز للحياة بمعنييها، الحياة التي نمارسها ونعيش فيها وجودنا في الوجود، والحياة الآخرة التي تمثل الخلاص من الاولى... الماء وفق هذا التفسير هو السفر، الانعتاق، الحرية،النجاة، الخلاص.
- ولذلك فإن تصوير الشاعر لعجزه عن الوصول إلى هذا الماء دال على شعوره بالحصار المتسق في الدلالة مع متوالية الصورة الشعرية وفق الخطاطة السابقة.
- ونلاحظ في الصورة الشعرية السابقة تكونها من عناصر كونية هي: «الماء، الريح، الشمس، الليل» وهي عناصر متضادة تشتمل على الضدين: الموت والحياة، الحياة من خلال رمزية الماء، والريح، والشمس.والموت من خلال رمزية الليل بإظلامه، وتثبيطه للنشاط البشري، وتنشيطه للمشاعر السلبية، كالخوف والحزن والعزلة.
- تتصف أيضا الصورة الشعرية السابقة في هذه القصيدة بالاتساق والوحدة، من خلال اشتمالها على شيء مشترك متكرر هو (أنصاف الأشياء) التي تبدو في:
  - نصف السمع
  - الفم بوصفه "مبضعاً" لا باعتباره الكلي
  - الماء مقتطعاً لا جارياً منساباً
  - (عاتق) الريح
  - (أضلع) الشمس
  - كاحل (الليل)
  - الليل المتكون من الأدمع لا الليل في هيئته الحقيقية

هذه أبعاض الأشياء لا كلها، أبعاض إما في الحجم، أو في الصفة، ومن ثم تدل هذه الأبعاض على معاناة الشاعر من إعاقته عن الحياة والحرية، وحرمانه من معاينة الوجود في هيئته الشعرية، تماماً مثلما دلنا الشاعر من خلال تهديد عناصر الكون بقوى الليل.

كذلك تتبطن (العدمية) أجزاء هذه الصورة، وتلغي ما قد يبدو في الظاهر أفعالا دافعة إلى الوجود فامتلاك الشاعر لنصف سمعه يدل على عجزه على التواصل مع الآخرين،

(١) الآية ٣٠ سورة الأنبياء.




وكذلك اقتطاعه للماء المتحصل من الريح الشمس ليل الدموع يدل على محاليَّة وجود الماء، أي انتفاء صفة الحياة، انتفاء وجود الوجود، وجود الشاعر في جنبات الوجود.

ويتابع الشاعر صوره النامية في ذات القصيدة، فيقول:

«ربع نبعي معي
أشرب (الأبحر السبعة) الآن
أسكبها في يد الضاد
قطرة حبر
أغني على فرع ليلى
وليلى تسدُّ الفرات
بإبهام نشوتها
وأساور أحلامها قيدت
(حوت يونس)
والحوت مد جناحيه
حتى استقر
على(سدرة المنتهى) يدعى...)) [1]

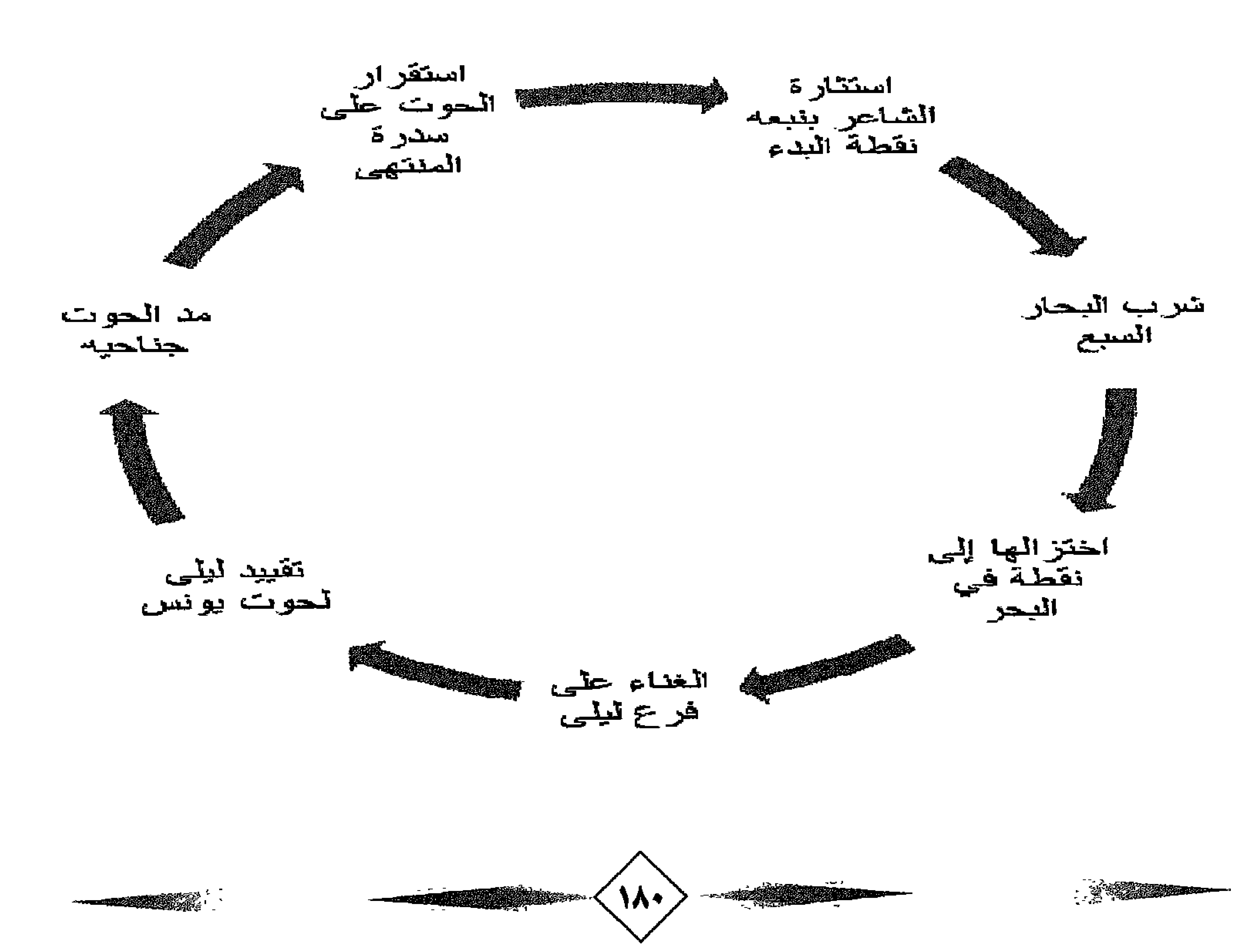
يتركز الشاعر في هذه الصورة على عناصر شعرية مميزة مؤلفة من الكون، وذات الشاعر، وعالم الإبداع، وينسب الشاعر إلى هذه العناصر أفعالاً لها دلالتها في نمو الصورة ووضوح التجربة، نصف هذا التضافر في الشكل الآتي:

نوع العنصر في الصورة الشعرية	دالته في القصيدة	الأفعال المنسوبة إليه	زمن الأفعال	جهة تعلق الأفعال
بشري	الشاعر	أشرب	المضارع	الأبحر السبعة
		اسكب	المضارع	الأبحر السبعة
		أغني	المضارع	الأبحر السبعة
	ليلى	تسد	المضارع	الفرات
جوامد	أساور ليلى	قيّدت	ماضي	حوت يونس
كوني	الحوت	مدّ	ماضي	جناحيه
		استقر	ماضي	سدرة المنتهى
		يدعي	مضارع	....

(١) ديوان قطاف الشفاف / ص٦٨ / ٦٩

من خلال الشكل السابق، نخرج بأكثر من دلالة متعلقة بالتجربة مثل:

- اتصاف متوالية الأفعال المنسوبة إلى الشاعر بصفة المضارعة بما يعني استمرار معاناته للتجربة.
- محالية الخلاص والانعتاق من هم (ليلى) وذلك من خلال ذات متوالية الأفعال المنسوبة إليها في الصورة، فهي تسدُّ الفرات، وتسد الطريق الموصل إليها، وتقيد بأحلامها حوت يونس الحامل للخلاص والنجاة والمخاض،ومن ثم تمركز الخلاص في ارتباط الحوت واتصاله بسدرة المنتهى ليكون الخلاص إعجازاً دينياً، وعطاءً من الله محضاً دون فاعلية أو إيجابية من مكابدى التجربة.
- الدلالة الهامة أيضا في هذه الصورة هي انتهاؤها إلى ما تنتهي إليه الصورة الشعرية لشاعرنا عادة ونعني انغلاق طرق الحلم والخلاص والنجاة، ففي الصورة السابقة تظل ليلى مستعصية على النجاة، تظل حلماً محالاً، ويظل الشاعر عالقاً (بنبع الهم) الذي هو ذاته نبع الإلهام الشعري والاستثارة الإبداعية، ويظل الشاعر رهن هذا الحصار من خلال هذه الصورة المتوالية المدارية التي توحي بنفي الأفعال فيها لبعضها البعض، والتي تؤكد من جديد وجود علاقة شديدة القوة بين قوة الإفناء، وتلاشي الشاعر، واستثارة الإبداع، هكذا وفق هذه الخطاطة:





من خلال هذه الدائرة التي تترجم الصورة الشعرية المدارية السابقة نلاحظ التقاء طرفيها: نبع الشاعر وسدرة المنتهى بما يطرح دلالات جديدة هي:

- أن نبع الشاعر هو خلاصهُ وهو العقيدة، أو أن الخلاص من هذا النبع الذي قد يكون همه هو الخلاص الديني.
- استمرار اغتراب الشاعر واستعصاء خلاصه على المستوى البشري، ومن ثم حاجته إلى الفعل الإلهي وحده.
- ويتسيد الماء هذه الصورة أيضا في عناصرها، وأفعالها بما قد يوسع دلالات ليلى، ودلالات الهم الواقع على كتفي الشاعر من خلال ارتكازنا على الدلالة الأثربولوجية للماء/ الحياة فالماء يتسيد عناصر عدَّة هي:

"الأبحر السبع، النبع، القطرة، الفرات"

كما تتعلق به أفعال خاصة مثل "اشرب، اسكب"

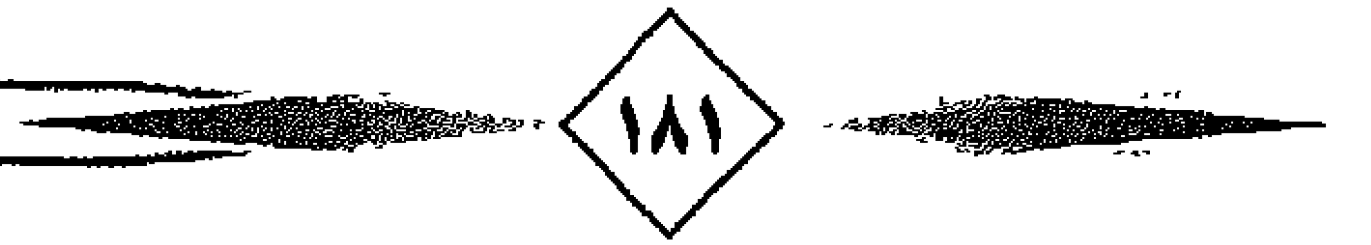
ووفق هذا المنظور لدلالة الماء نفسر معنى قول الشاعر إنه شرب الأبحر السبع واختزلها إلى نقطة حبر، أو قطرة حبر، إنه يدلنا من خلال هذه الصورة على اشتمال شعره على خاصية الحياة، وعلى اختزال شعره لتجربة الحياة.

- ونضيف دلالة أخرى من خلال الهيئة المدارية للصورة، واتصال نبع الشاعر بسدرة المنتهى هذه الدلالة هي استمداد الشاعر قوى الحياة من خلال اتصاله بالسماء وارتكازه على العقيدة.
- إن مسمى الصورة النامية ليس دالا على توالي العناصر في جسد الصورة فقط، بل دال على الوحدة الحادثة بين نمو التجربة وتصاعد مراحلها ونمو عناصر الصورة ونشاطها في ذات الاتجاه بل في هذا الاتجاه وحده.

ثانيا: الصورة ذات المشاهد المتعددة:

في مثل هذا النوع من الصورة يقف المتلقي أمام عدة مشاهد أو صور جزئية متضامة في حزمة واحدة تشكل الصورة الكلية للتجربة الشعرية.

وتعد قصيدة «صمت الصور» من القصائد التي لا يشعر الناقد بفراغه من تحليلها أو كشفها نقديا، لا يشعر بالجرأة على إيقاف التمعن فيها. وهي شديدة الإغراء للناقد في مجالي الإيقاع والصورة الشعرية على وجه الخصوص.





ونستطيع في قراءتنا للقصيدة أن نتتبَّع مسارها الصوري، وأن نجزئها حسب هذا المسار، وذلك على النحو الآتي:

يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

«توكأ حلمي

على خيزران

من الصبر

سد اتساع

الطريق الذي

سار بي في حقول

العقول التي

يبستْ

كل أشجارها

ذبلت

كل أزهارها

خفتت

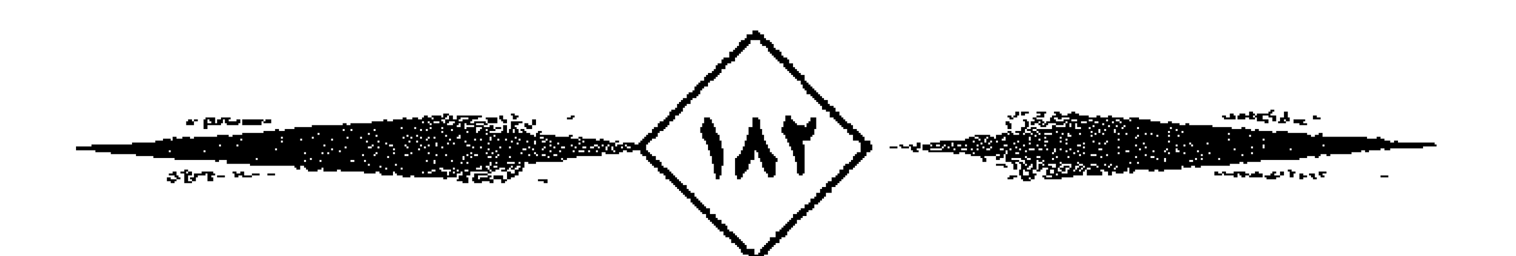
كل أنوارها

في صباح المطر»[1]

نطالع في هذه الصورة الشعرية الأولى ظاهرة «انتفاء الفعل في ذاته، وبذاته» وهي ظاهرة لافتة في شعر شاعرنا تكاد تغلب على عموم شعره، وهذه الظاهرة تؤدي بكثير من الصور الشعرية إلى الانتهاء بالعدمية، بحيث يطالع القارئ الأفعال حروفا وأصواتا لا قوة حادثة.

- نعاين الفعل المنفي في ذاته في قول الشاعر «توكأ حلمي على خيزران من الصبر» فالتوكأ والاستناد منفي لاعتماده على الخيزران الذي يتصف - رغم قوته - بقابليته الشديدة للانثناء والليونة بحيث لا يحتمل فعل الاتكاء، ولا يصمد له.
- الفعل المنفي الثاني هو السير في حقول العقول التي..." فالفعل منفي لأن خيزران الصبر في الصورة سد اتساع الطريق المؤدى إلى هذه الحقول.

(١) ديوان تماثل / ص ١٩



- الفعل الثالث المنفي هو الإمطار المُتضمّن في قوله في القصيدة "صباح المطر" فالإمطار منفي من خلال وصف الشاعر لمشاهد الحقول في الصورة، فهي قد "يبست كل أشجارها"، "وذبلت كل أزهارها" بما ينفي فعل الإمطار كقوة لا كحروف، أي ينفيه معنى، ويوجده في الصورة هيئة ليس إلا.
- كذلك انتفت صفة الحقول من الحقول التي أشار إليها الشاعر والتي عين سيره فيها، وانتفاء صفتها حادث من الأسباب ذاتها التي نفت فعل الإمطار، ونعنى: ذبول الأزهار، يبس الأشجار.

وتتحقق في هذه الصورة الجزئية الأولى دلالة عنوان القصيدة وهو «صمت الصور» فالصمت هنا هو غياب الفعل والقوة عن الصور التي عيناها، هو غياب الحياة من خلال انتفاء قدرة الشاعر على الصبر (لانتفاء منطق التوكأ على الخيزران)، انتفاء فعل السير (لانسداد الطريق)، انتفاء فعل المطر (لانعدام الحياة في أجزاء جسد الحقول، انتفاء صفة الحقول عن الحقول.

- وتأتي الصورة الشعرية الجزئية الثانية في قول الشاعر:

"مسحتُ بمنديل

شعري جراحا

تنز اشتعالا

وتنسج من فاقع

الحزن شالا

يواري دموع

الهضاب الحبيسة

في كف هذا الفضاء

المقوقع بالغم

يبني على رأسه

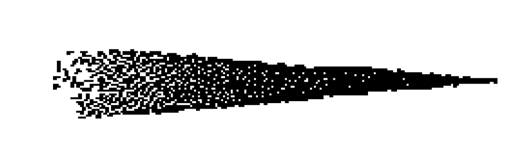
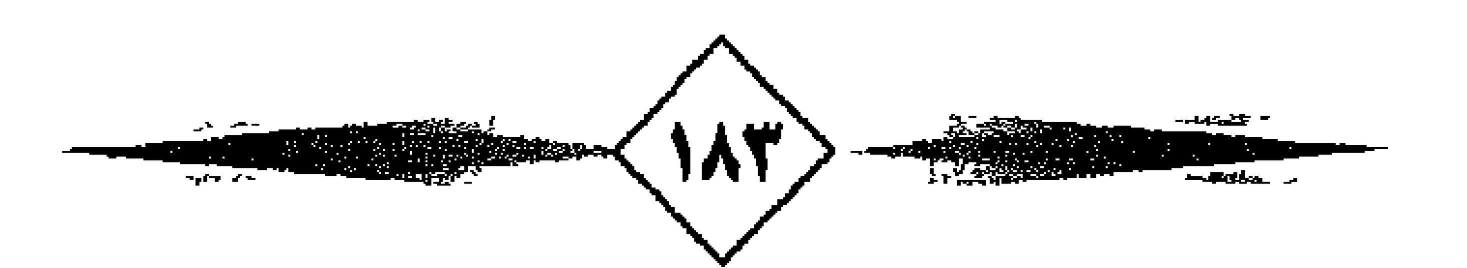
وردة تشرب

الإصر نشوانة

من غدير الخطر..."[1]

---

(١) ديوان تماثل / ص ٢٠

- تعتمد متوالية الأفعال في هذه الصورة الثانية على منطق "نفي قوة الفعل وحدثه"، والذي أشرنا إليه في الصورة السابقة، وذلك كما يلي:

أولاً: ينتفي فعل مسح الجراح لوصف الشاعر للجراح بقدرتها على نسج شال الحزن.

ثانياً: انتفاء صفة الهضاب عن الهضاب لمواراتها ب «شال الحزن».

ثالثاً: انتفاء صفة الفضاء عن الفضاء لتقوقعه في الغم بما ينفي عنه الانسياح والرحابة والامتداد.

رابعاً: انتفاء صفة أو فعل الشرب المسند إلى الوردة، لأنه متعلق بالإصر، ولأنه من الخطر، بما ينفي دلالة الشرب على الحياة، أو دلالة تعلق الشرب بالإحياء والنمو والوجود.

خامساً: انتفاء صفة الغدير عن الغدير لاضافته للخطر بما يتضاد مع الدلالة المختزنة للغدير في الذاكرة الإنسانية.

- نلاحظ أن متوالية الأفعال في هذه الصورة ذات بناء معماري يرتبط فيها كل فعل بالآخر بطريقة معقدة متضافرة، طريقة «تلاصق اللبنات» في الكتلة المعمارية.

ونستنتج من الوقفة السابقة عند متوالية الأفعال والتي عاينا فيها الأفعال المنفية، والأشياء المنفية صفاتها في ذاتها، نستنتج أن الفعل المنفي في هذه المتوالية هو: "مسح الجراح بمنديل الشعر" بينما تبقى سائر الأفعال بدلالاتها الحادثة وهي: نسج شال الحزن، مواراة دموع الهضاب، حبس الفضاء، تقوقع الفضاء في الغم، بناء الوردة، شرب الوردة من غدير الخطر. وينتج من خلال ذلك الدلالة العامة للصورة وهي:عجز الشعر عن مواجهة قوى الاستلاب المهددة لكيان الشاعر، في الوقت الذي تتسم فيه هذه القوى بالنشاط والحيوية.

- ونقف عند هذه الدلالة الهامة لتعلقها بقضية أساس في شعر حسن الزهراني، وهي موقفه من الشعر، علاقته بالشعر، اعتبار الشعر خلاصاً كما أشرنا من قبل في الباب الأول من هذا الكتاب.

ونتساءل: هل نستطيع أن نستنتج من خلال هذه الدلالة تغير موقف الشاعر من الإبداع، تراجعه عن الثقة فيه باعتباره خلاصاً؟ يبدو لنا من خلال هذه القصيدة، وهذا الديوان «تماثل» الذي نعتبره قفزة فنية، ومرحلة هامة من مراحل تطور تجربته الشعرية - يبدو لنا الشاعر أكثر واقعية في نظرته إلى الإبداع عامة والشعر خاصة، فقد أدرك الشاعر مدى قوة الواقع وشراسته في مواجهة الإنسان، ومدى مثاليته هو الشاعر في اعتقاده بقدرة الشعر على مواجهة هذا الواقع الشرس، لقد وصل الشاعر في هذه المرحلة من شعره إلى التوازن

والتوسط بين إدراك قيمة الشعر من ناحية، وتقدير ضخامة كتلة الواقع وثقلها من ناحية أخرى، بحيث وصل الشاعر إلى التوازن في عرض الكتلتين المتصارعتين.

وتتعلق الدلالة المستنتجة من الصورة الجزئية الثانية بعنوان القصيدة أيضاً، وهذه الدلالة هي عجز الشعر عن مواجهة الجراح والألم بما يعد بمثابة الصمت المطروح في عنوان القصيدة.

- وتبتدئ الصورة الجزئية الثالثة بقول الشاعر في القصيدة:

"أعيدوا إلي فلقي

بعض أشلائه

ربما يتنفس

يركض خلف القطار

الذي يحمل النور

يجثو على كل قضبانه

يشحذ الراحلين

الشعاع الذي

في حقائبهم

قبل بدء السفر.....»

تبتدئ الصورة بالتنبيه إلى فلق الشاعر/ انشطاره وانقسامه الذي يرجو له أن يجد بعض أشلائه، وأن يتنفس، أن يركض خلف القطار، هذا القطار الذي قد يكون هو الحياة، أو الشعر، أو الحلم، أو الانعتاق - يشجعنا على هذه الدلالة أن القطار يحمل النور - ويجثو على ركبتيه حيث يقبع الراحلون يشحذهم في حقائبهم شعاعً ما قبل بدء السفر.

المعنى الكلي المستنتج من هذه الصورة هو وقوف الشاعر عاجزاً عن إدراك الحياة، وذوق الحياة، فهو في حال انشطار، تشوه تكوين، وجود ناقص مجزأ إلى أشلاء - تعادل تجزؤ القصيدة ذاتها إلى صورة جزئية - لذا فهو يبدأ الصورة بابتهالية أن يعاد إليه تكوينه ليلحق بهذا القطار الحامل للنور.

- في هذه الصورة ما يدل على «صمت الصور»، وفيها ما يتعلق باغتراب الشاعر الذي هو معنى من معاني الصمت والغياب والسكون، نتابع هذه الدلالة من خلال متوالية الأفعال والمشاهد الصغيرة في هذه الصورة الثانية، وذلك كما يلي:

أولاً: انشطار كيان الشاعر إلى فلق / أشلاء غير عالقة بكيانه.

ثانياً: انتفاء فعل الركض المنسوب إلى القطار لوجود القطار جاثياً على قضبانه.

ثالثاً: وصف المسافرين بالقطار بصفة الراحلين.

رابعاً: انتفاء الأمل من استعادة الأشلاء لانتفاء القدرة على اللحاق بالقطار من حيث هو ثابت لا يسير.

يتمخض من هذه الصورة دلالة هامة هي اغتراب الشاعر، وهي دلالة الانشطار والفلق التي أشار إليها، وهي تهرؤ الكيان الذي استجار منه ولاذ بموهوم لا يعطي، وهو الرجاء بإمكانية اللحاق بالحياة والتنفس عبر قطار النور. وهذه الدلالة تنسجم مع الصمت في عنوان القصيدة، من حيث يوصف الاغتراب بأنه سكون ووقوف عن الفعل والامتزاج بالآخر، توقف عن خوض الحياة.

ويؤدي تراكم الصور الجزئية الثلاث الدالة على الصمت إلى مجاهرة الشاعر في القصيدة بقبول الصمت، ومعايشته، ومساكنته، وإلى قبول الإبداع بديلاً للحياة، أي الاستعاضة بالحلم والمثال عن الواقع / المحال، يقول الشاعر:

«أعودُ
على قامة الصَّمت
حرفاً بهيّا
كخاتم بلقيس
يغمض جفنيه
ليلاً على سوسن
الطيف
يفتحُ كفَّيه
فجراً على شفق
الصيف
أو قهقهات
الرعود التي
خرقت كاحل
العرش
فانثال من وجنة البرق
شهد القمر.....»

الصمت هنا يتمرأى، ويسيطر على كافة مشاهد هذه الصورة، وذلك من خلال: «قامة الصمت، إغماض الجفن، وجود الطيف» فضلاً عن أزمنة الصورة التي توحي بالصمت والسكون مثل «الليل، الفجر» وعناصر الصورة تتسم في حد ذاتها بهذا السكون والغياب، مثل السوسن، والشفق. وفي مقابل هذا تقف هذه الكتل مقابل: قهقهات الرعود التي يسند إليها الشاعر فعل الخرق لكاحل العرش بما يؤدي إلى التّماس مع الوجود / انثمال شهد القمر من وجنة البرق وتتمخض الصورة عن دلالة سكون الشاعر وسكن الشاعر في الإبداع لا في الواقع.

.وتأتي الصورة الجزئية الرابعة في قول الشاعر:

" أسيرٌ أنا

بين فوديّ

أحبو على صحصح

الخوف

كي أُبلغ الجفن

أنّي عشقتُ البكا

منذ أن قادني

العمرُ من هامتي

نحو سجن الحياة

وحيداً أفتش

في طرقات الرحيل

الكئيبة

عن جوهر المستقر....."

الصورة مغمورة في مناخ الوحدة والإنهاك، فالشاعر يبتدئ الصورة بقوله «أسيرٌ أنا» وفي تعبيره بضمير المتكلم، تنبيه إلى الذات المفردة الموحشة المغتربة.

ويتسق إفراده لذاته في الصورة من خلال ضمير المتكلم، مع نسبة الأفعال إليه في هذه الصورة، وهي:

«أسير، أحبو، أفتش، عشقت، أُبلغ»، بينما يسند إلى العمر فعل قيادته إلى سجن الحياة.

وتتعلق هذه الأفعال في هذه المتوالية بمناخ الاغتراب أيضاً حيث تدور في فراغ أو في حيِّز وجود الشاعر ذاته، تدور في كيانه، ولا تقع في حيز الحياة وزحامها البشري، وذلك كما يلي:

- مسير الشاعر بين (فوديه).
- الحبو الحادث على صحصح الخوف.
- الإبلاغ المقدم إلى الجفن.
- العشق للبكاء.
- قيادة العمر للشاعر إلى سجن الحياة.
- الشاعر وحيد يفتش في الطرقات الكئيبة عن جوهر المستقر.

تبتدئ هذه الصورة إذن بالسير، وتنتهي ببحث الشاعر وحيداً عن المقر، وجوهر المستقر، هذا من ناحية الأفعال.

- من ناحية المكان تبتدئ الصورة وتنطلق من فوديّ الشاعر، وتنتهي إلى الطرقات الكئيبة.

نلاحظ في الصورة دقة توالي الأفعال أيضاً، فالسير بين الفودين يعقبه الحبو، وكأن الشاعر يتدرج إلى الأضعف لا إلى الأقوى، وكأن معاينة الفودين الممثلين بفعل الزمان والرامزين إلى استطالة العمر، كأن هذه المعاينة أدت إلى الفزع من تجسد الزمان واستطالته، بما أدى منطقياً بالشاعر إلى أن يحبو على صحصح الخوف، ثم أدى به الخوف إلى إدمان وعشق البكاء، إمَّا حزناً على فوات العمر، أو خوفاً من القادم بتوالي فوات العمر، وهذا البكاء متقادم منذ معاينة الشاعر للوجود، متزامن مع معاناته من الوجود. يتبع هذا تفتيشه في الطرقات، طرقات الرحيل عن المستقر وقد ذكر الرحيل كنتيجة منطقية لمعاينة الفودين في أول الصورة.

الاغتراب إذن والغياب عن الحياة هو الدلالة الناتجة من هذه الصورة والمنسجمة مع دلالة الصمت أيضا.

.الصورة الجزئية الخامسة:

يقول الشاعر متابعاً في تصاعد لذروة التجربة:



« سأكتبُ في حاجب

الشمس أني

صُفعت بكفي

وأنّي قُتلت

ببسمة ثغري

لمّا جمعتُ الأحبة

في بهو قلبي

وأسقيتهم

من ينابيع حبي

زلالا

فكان صنيعي علي

وبالا

لأن الأحبة

عاثوا بأحقادهم

في رياض فؤادي

فسادا

وقالوا:

سنعطيك

عن ذا الفؤاد

فؤاداً

يُغني سروراً

إذا دبَّ في

نبضك الحزن

وانشق فجرُ

الكدر....»

يبدأ الشاعر صورته بالكتابة في حاجب الشمس، وهو يعيّن من خلال حاجب الشمس زمن النهار والشروق، ويختم الصورة بقوله:

«وانشق فجر / الكدر...» وتأتي المماثلة هنا بين المعنيين المطروحين في البداية والنهاية، فالشاعر يكتبُ في الشروق ويُعلن إدانته لذاته، ويعلن اسمه قاتلاً لكيانه.

وفي ختام القصيدة ينسب إلى انشقاق الفجر صفة الكدر أو حدوثه، والدلالتان مرتبطتان، فانشقاق الفجر عن الكدر يدفعه إلى إعلان حقيقة مقتله على حاجب الشمس وهكذا....

- وتدور الأفعال في هذه الصورة حول معنى الإدانة، وتعيين المدان في حادث اغتراب الشاعر وقتل كيانه، هكذا:

صُفعت بكفي، قُتلت ببسمة ثغري، كان صنيعي وبالا وتتضح الإدانة في وصف الشاعر للمباينة بينه وبين من قتلوه - الاحبة - فيصف ذاته بتلقائية الشاعر وبراءتها فقد جمع الأحبة في بهو القلب، وأسقاهم من حبه زلال، ثم كانت الأفعال المنسوبة إليهم دالة على الفجوة الواقعة بين الطرفين:

فقد قابلوا هذا العطاء بـ أنهم "عاشوا بأحقادهم"، ووعدوه بقلب بديل عن المنشطر في جوانحه بما لم يتحقق.

- ونلاحظ في هذه الأفعال إنها ماضية فيما عدا فعل الكتابة "سأكتب في حاجب الشمس" وفعل الوعد من قبل الأحبة: سنعطيك / عن ذا الفؤاد / فؤادا وللمضارعة في هذين الموقعين دلالتها، فالشاعر يؤكد استمراره في الإبداع، وعجزه عن التوقف عنه، واستمراره في إعلان الإدانة للمجتمع من خلاله.

أما المضارعة في الفعل الثاني، فتدل على استمرار الوعد، واستمرار انتظار الشاعر لهذا الوعد أو هذه المماطلة التي تمخضت عن الزيف والوهم، كما تصور القصيدة في أجزائها التالية. كذلك يأتي زمن المضارعة في الفعل "يغني سرورا" المسند إلى الفؤاد، وهو فعل منفي بما سبقه أي أفعال الإدانة التي وجهها الشاعر إلى ذاته. بما ينفي إمكانية الغناء والسرور، كما أنه منفي بما بعده أي دبيب الحزن وانشقاق فجر الكدر الذي لا يتسق منطقيا مع إمكانية الغناء سرورا.

ونلاحظ أن ختام هذه الصورة الجزئية بانشقاق فجر الكدر يتماثل مع تصوير الشاعر لذاته في هذه القصيدة، تصويرها مغتربة منتظرة منشقة إلى أشلاء، ويختم الشاعر القصيدة بالصورة السادسة والأخيرة في قوله:



«وها أنا

أفنيت عمري

على صخرة الوهم

متكئا في انتظار

الوعود التي

علقت في صواري

الهواء النقي

وقد أيقظتني

من الوعي

عين العناء

التي لونت

لحيتي

في الثلاثين

من خطوات السنين

العجاف المليئة

بالحب. والحرب

لونا تدثر بالشمس

فجرا

فأنشد للشعر

شعرا تغرد

أوزانه خلف

صمت الصور....»[1]

---

(١) ديوان تماثل / ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧

مرة أخرى يعلن الشاعر وحدته واغترابه وانفراده في قوله في مطلع الصورة السابقة «وها أنا» وهو تعبير دال في ذات الوقت على الرغبة في إعلان الوعي، وإفراد الذات أمام وجيعتها وأمام الأغيار على سبيل الشكوى والتحدي والمجابهة، ووضوح الإدراك.

ويستكمل الشاعر إدانته الموجعة لذاته، فينسب إليها الجريمة الكبرى وهي إفناء العمر، وهذه الجريمة هي الدلالة التي تنتظم الصورة الشعرية التي نحن بإزائها، بل تنتظم هذه القصيدة: (صمت الصور) يتضح إفناء العمر من خلال:

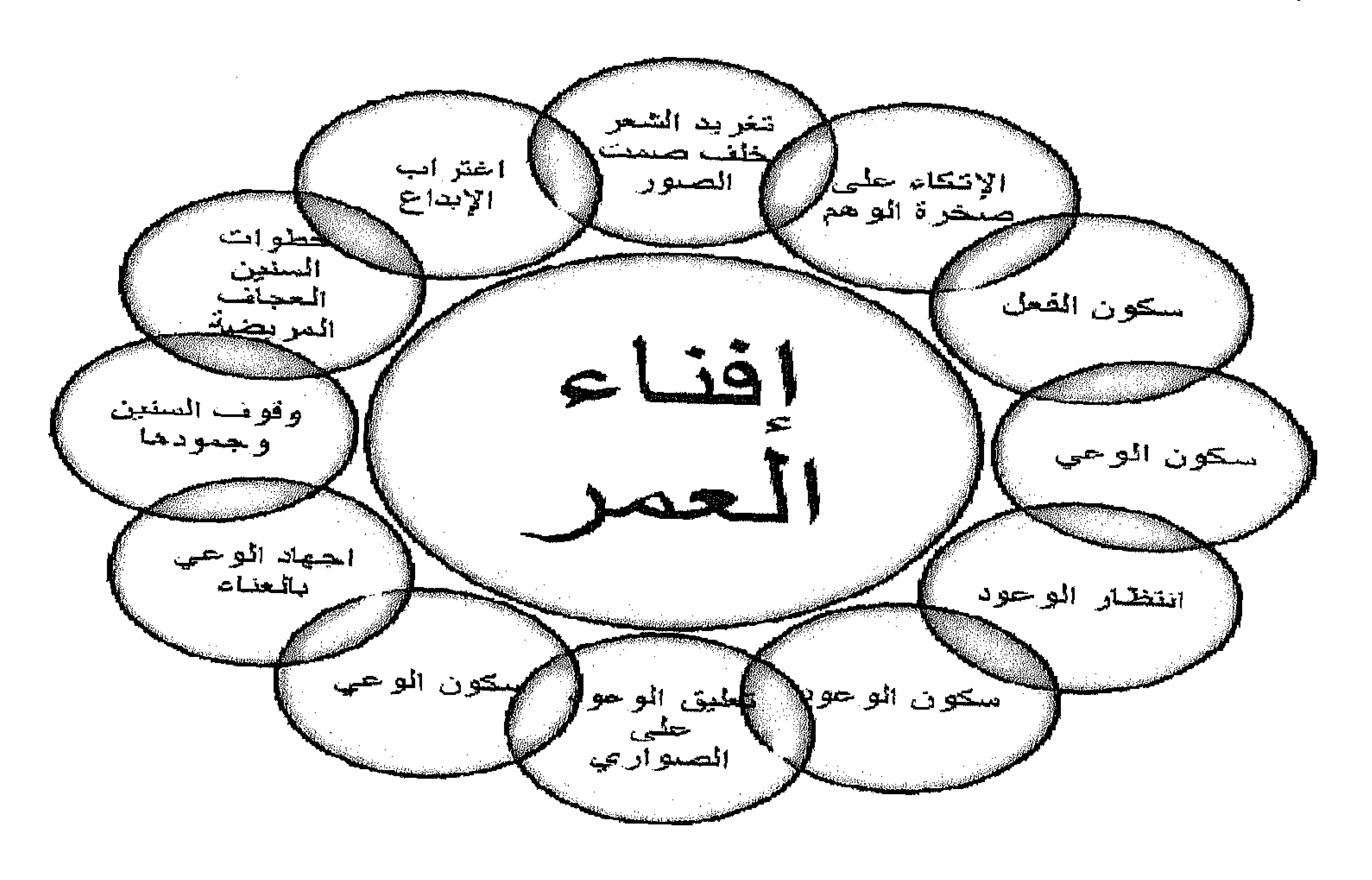
- الاتكاء على صخرة الوهم
- انتظار الوعود المعلقة على صواري الهواء
- الإجهاد المُتبدّي في تنبيه وعيه بالشيب (تلوين اللحية)
- خطوات السنين العجاف.
- تغريد أوزان الشعر خلف صمت الصور.

كان ابتداء هذه الصورة أذن بإفناء العمر، وكان الانتهاء في هذه الصورة بصمت الصور.

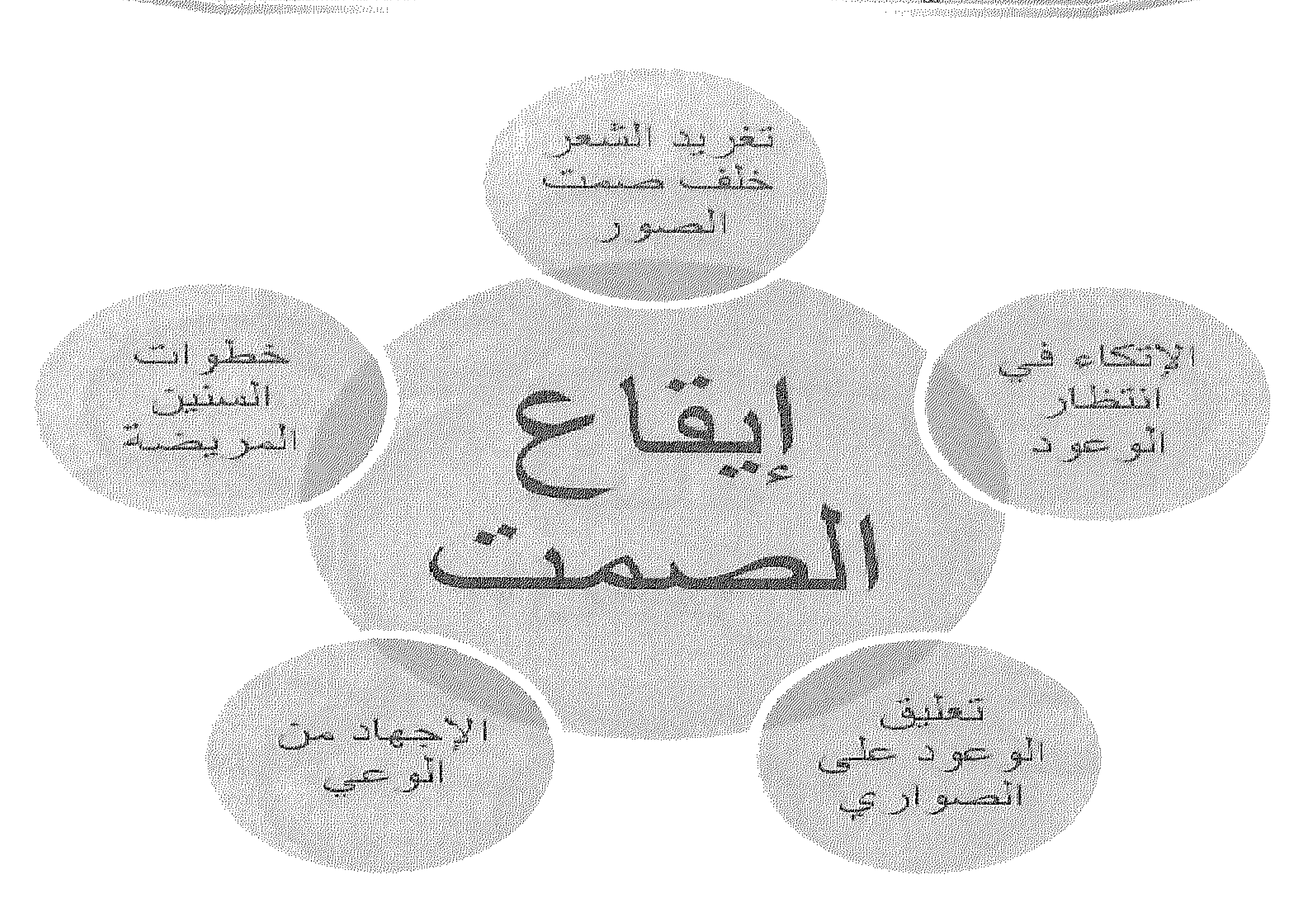
ونلاحظ أن تفاصيل هذه الصورة يسيطر عليها الصمت أي الحركة السلبية، كما في:

- الاتكاء في انتظار الوعود
- تعليق الوعود على صواري الهواء
- إيقاظ الوعي بإجهاده
- تلوين اللحية (استلاب الشباب)
- اتصاف السنين بالعقم (عجاف)
- اشتمال السنين على متضادين (الحب والحرب) حيث الحرب قاتلة للحب بما يعني صمت الحياة.
- تغريد أوزان الشعر خلف صمت الصور بما يلغي فعل التغريد ويؤدي به إلى السكون.
- التلاشي والتداعي وسكون الحياة هو الدلالة الناتجة من هذه الكيانات الصامتة، كما يتضح من خلال الخطاطة التي نتتبع فيها الإيقاع الحركي واللوني والصوتي في هذه الصورة، وذلك كما يلي:

الإيقاع الحركي في الصورة (الصمت)



أما الإيقاع الصوتي فهو إيقاع الصمت الذي يتخلل الأفعال أو يتبطنها كما يلي:



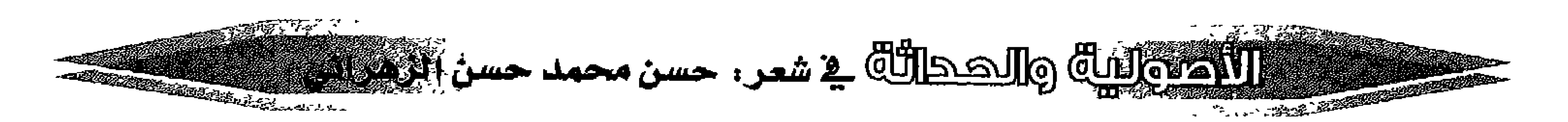
كذلك يتسيد العدم والجدب الإيقاع اللوني للوحات القصيدة أو صورها المجزأة على تواليها كما يلي:

الإيقاع اللوني:



تتحقق دلالة عنوان القصيدة من خلال انسجام الإيقاع اللوني والحركي والصوتي فيها، وانسجام الصور الجزئية وتضامها في صورة كلية هي التجربة بأسرها التي صور فيها الشاعر حالة من الخواء والاغتراب فريدة، انعكست من روحه على مرئيات ومشاهد الكون، فعاين الكون وكأنه بنيان خرب تتسيّده مفردات الفناء وتفاصيل الجدب المادي والروحي.

ooo



ثالثاً: الصورة الشعرية ذات الطابع الكابوسي (الصورة السريالية):

هذا اللون من الصور لا يخاطب العقل ولا يعتمد على المنطق في وصف العلاقات بين الأشياء، بل يعتمد على منطق « الحلم» - أو بالأصح - لا منطق الحلم - أي افتقاد الرابطة بين المرئيات، وافتقاد العلة في وجود الرابطة في ذاتها.

كما ينعدم في مثل هذا اللون من الصور منطق آخر، هو منطق هيئة الأشياء، أو مقاييسها، فتتعملق كثير من المشاهد، وتتخذ هيئة كابوسية، وتتردد كثير من مفردات الكون بهيئتها البدائية التي لم تهذبها يد الإنسان، وتكثر في مثل هذه الصور مساحات الفراغ، ويندر وجود العنصر الإنساني،إمعاناً في تجسيد الكابوس والوحشة،

- في الصور الكابوسية تغلب الألوان القاتمة الرمادية، ويبدو الإنسان ضئيلاً بالقياس إلى مفردات الصورة الأخرى ويكثر وجود الأشكال المستديرة الرامزة للحصار والسجون والقهر.

كذلك يغلب على هذه الصور الإيقاع الكابوسي الذي يتجلى في نوعين: الإيقاع البطيء الذي يوحي بالغموض والتسلل والريبة وانتظار المخيف الغامض، والإيقاع العنيف الذي يوحي بالمطاردة.

في مثل هذا اللون من الصور تتسع دائرة الحرية الإبداعية حيث يستطيع الشاعر أن يعبر عن شعوره باللا منطق في الحياة الإنسانية وأن يعبر عن غموض الباطن الإنساني واللاوعي الإنساني، وعن معاناته من مشاعر نفسية هي في حد ذاتها غامضة المسار والتكوين والعلة.

في مثل هذا النوع من الصور يستطيع أن يعبر الشاعر عن شعوره بالفوضى في العالم الإنساني، ومعاناته من فوضى المشاعر السلبية، وخوفه من مجاهيل وغوامض غير ممنطقة تتمرأى في خياله الإبداعي وروحه تمرئي الحلم والكابوس، وتفرض عليه طرحا شعريا شبيها بها.

«إن الاتكاء على الحلم في الطرح الشعري يفتح الباب للحرية الإبداعية، ويفتح للتجربة آفاقا واسعة للتعبير لانجدها في الصورة التقليدية، ويسقط من كاهل الشاعر عبء المتلقي التقليدي.»[(١)]

- في قصيدة «غابة الأربعة» مثال للصورة الشعرية الكابوسية التي تجسد الفزع الإنساني من الحياة، والشعور الكابوسي بإيقاع الوجود، يقول الشاعر حسن الزهراني في القصيدة:

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٥٢١ .

"غابةُ

كل أبوابها

مُشرعة

...

كل أكوابها

بالأسى

مترعة

...

غابةُ

مات فيها الوفا..

ساد فيها الجفا..

أصبح العيش

كالموت

ما أبشعه

..."(١)

ينعدم المنطق، وتتضح الملامح الكابوسية للصورة الشعرية منذ بدء القصيدة وذلك من خلال:

- اختيار الشاعر لمرتكز الصورة
- انعدام المنطق في أجزاء الصورة

وفيما يخص مرتكز الصورة اختار الشاعر «الغابة» وهي بيئة خصبة للصورة السريالية الكابوسية لاشتمال الغابة على الكائنات المتوحشة وعناصر الطبيعة العملاقة، وكون الغابة في حد ذاتها جسدا عفويا لم تفسده يد الإنسان بالتشذيب، فهي كيان فطري خال من البشر. وكل هذه الحيثيات تمنح الغابة أسباب صلاحيتها للصورة الكابوسية.

- أما فيما يتعلق بانعدام المنطق في أجزاء الصورة فيبدو أيضا في الجزء السابق من القصيدة حين أسند الشاعر للغابة مالا يصح في منطق الواقع إسناده إليها، مثل:

---

(١) ديوان تماثل / ص ٣١

الأبواب، الأكواب فضلا عن المشاعر التي لاتستند إلا إلى الإنسان مثل «الوفا، الجفا».

يتضح مما سبق أن الغابة معادل فني للواقع، للحياة، للمجتمع في هذا الطرح الشعري، يدعم هذا ما وجه إلى الغابة من نقد أو ما وصفت به من انعدام الخلال المثالية فيها.

ويتابع الشاعر طرح ملامح صورته الشعرية وإظهار الدلالة فيما يلي من القصيدة حيث يقول:

«غابة

رقصت بين أشجارها

همهمات الضباع

وزئير السباع

كل ساعاتها

ساعة مفزعة

...

غابة

غاب عنها ضياء السرور

ناب فيها ظلام القبور

عن شعاع الحبور

شيَّد البغض في

جوها مخدعه

نحت الحقد في

أرضها مزرعة

...

أنكر النهر في غابتي

منبعه

...

أنكر الفجر في غابتي

مطلعه

...

غابتي كتلة

من زفير الجحيم

من عذاب أليم.

وجد النور في

ليلها مصرعه

... »[1]

يعتمد الشاعر في هذه الصور المتوالية على تشكيل ملامح الغابة من معطياتها الواقعية في الحياة: الأشجار، الضباع، السباع»

مستمرا في ذات الوقت في الارتكاز على منطق «الإسقاط الفني»

أى التعبير بالغابة عن الواقع من خلال الإشارة إلى الواقع بأجزائه ودالاته لينبهنا إلى هذا الإسقاط.

الشاعر إذن يمزج بين الغابة / الواقعية، والغابة كمعادل فني، وتم له هذا من خلال:

١ - وصف الغابة باشتمالها على المفزع (همهمات الضباع وزئير السباع).

٢ - وصف الغابة بالظلام (خضوعها لظلام القبور وغياب ضياء السرور وشعاع الحبور).

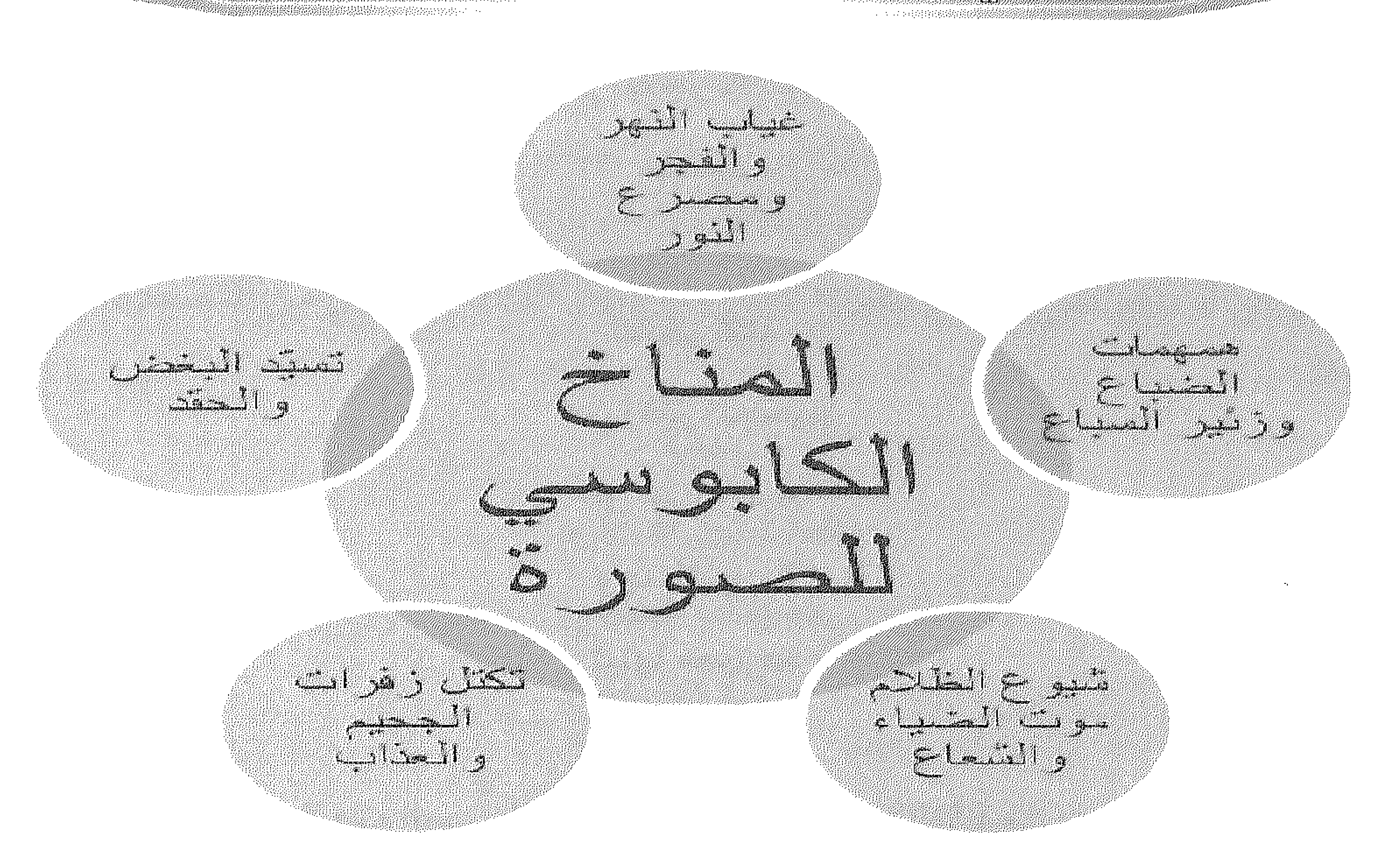
٣ - وصف واقع الغابة بما يصطرع في الصراع البشري (البغض والحقد).

٤ - وصف الغابة باغتراب الخير والجمال فيها: من خلال إنكار الفجر مطلعه، وإنكار النهر منبعه.

٥ - وصف الغابة بالعذاب (هي كتلة من زفير الجحيم، والعذاب الأليم والجرأة على قتل النور).

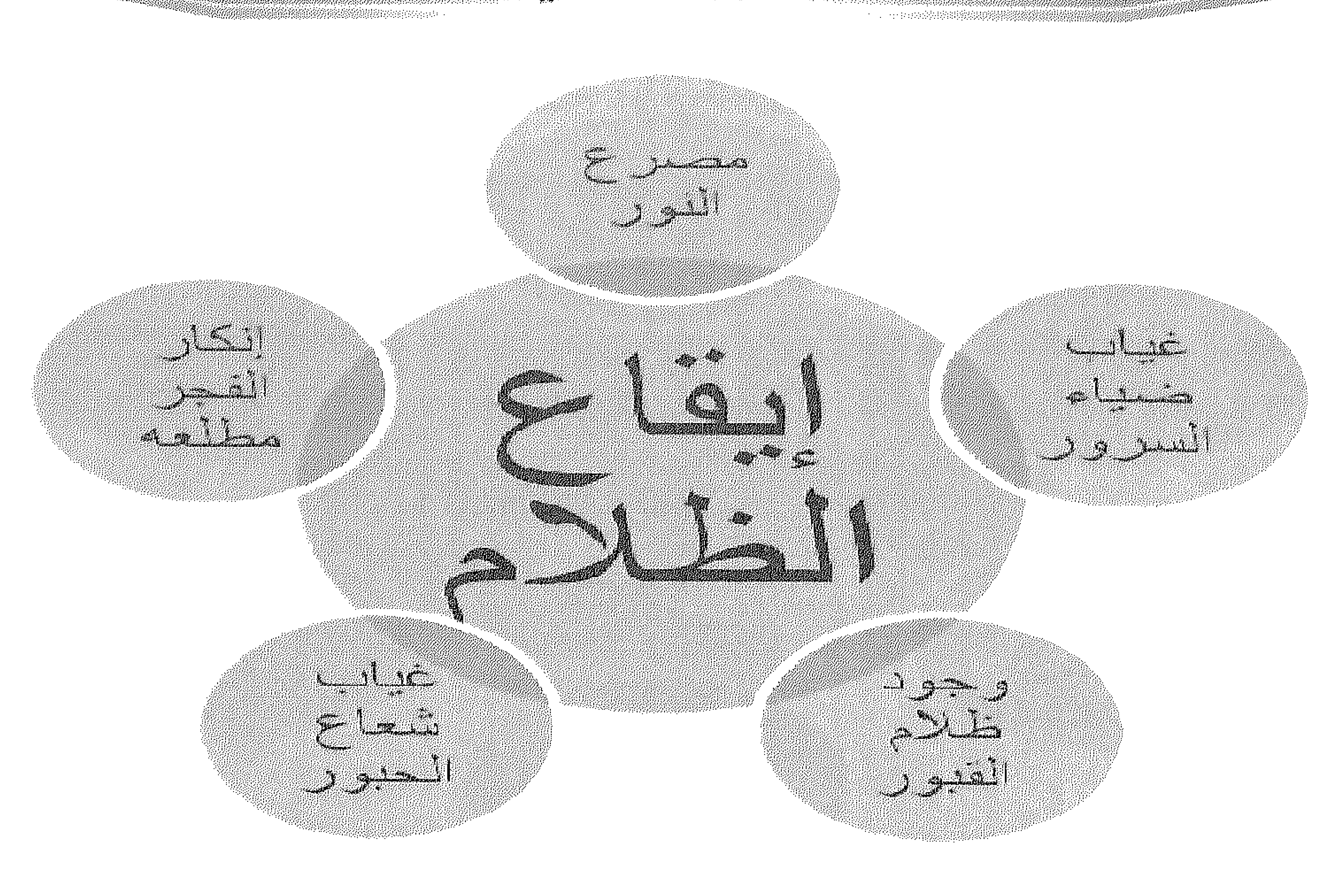
يتسيد المناخ الكابوسي هذه الصورة من خلال تسيد العوالم الغامضة والكائنات المتوحشة، والمشاعر السلبية معاً كعناصر أساسية في الصورة تنبع من الإحساس الكابوسي بالحياة، وتتمخض عن صورة شعرية كابوسية، وذلك كما يلي في هيئة متضافرة:

(١) ديوان تماثل / ص ٣٣، ٣٤.



إذا ترجمنا هذا المناخ إلى إيقاعات لونية وحركيَّة وصوتية تجسد أمامنا إيقاع الكابوس، كما يلي:

الإيقاع اللوني للصورة:



الإيقاع الحركي للصورة:

غياب الفجر

مصرع النور

موت الوفا

سيادة الجفا

عمارة البغض

نحت الحقد مزرعة

رحيل النهر

إيقاع الإغتراب

الإيقاع الصوتي للصورة:

تشييد البغض

همهات الضباع

زئير السباع

إفزاع الساحات

زفير الجحيم

نحت الحقد

إيقاع الخوف أو الاغتراب

نلاحظ أن الصورة اعتمدت منذ بدء القصيدة على الأفعال الماضية:

"مات، ساد، أصبح، رقصت، غاب، ناب، شيَّد، نحت، أنكر، وَجَد" واتخذت الأفعال الماضية دلالة النفاذ والتحقق والحتميَّة واليقين مما وَصَف به الشاعر غابته.

وتوالي التجربة تصاعدها الدرامي بعد هذا المزج بين المعادل الفني والواقع، فيقول الشاعر:

«نحن في غابتي

كلنا أربعة

...

من يكن ليثنا

ومن الضفدعة

..؟.

فاسألي البحر مَنْ

حرَّك الزوبعة




واسألي البر عن

راهب الصومعة

...

من سقى بالأسى

والشجى مسمعه

..؟.

من كوى بالبكا

والنوى مدمعه

..؟."

إنها المرة الرابعة التي يردد فيها الشاعر أو يذكر فيها قوله«غابتي» أي المرة الرابعة التي ينسب فيها الغابة إلى الذات، وذلك في المواضع الآتية من القصيدة:

قوله: أنكر النهر في غابتي / منبعه

وقوله: أنكر الفجر في غابتي مطلعه

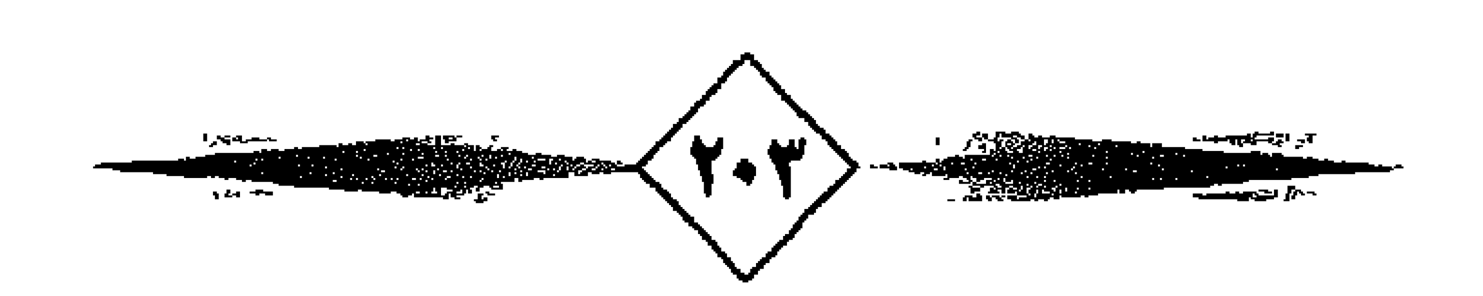
وقوله: غابتي كتلة / من زفير الجحيم

ثم قوله: نحن في غابتي / كلنا أربعة

وتتضح من هذه المواضع دلالة هذا التعبير وعلته وهي أن الشاعر يدرك أنه يصور لنا غابة (من الشعر) فقط، من عالم الشعر والخيال غابة لا تشبه في ملامحها ما نراه في الحياة من الغابات، ولا توجد بهذه الصورة.

الدلالة الثانية التي يطرحها هذا التعبير هي أن هذه الغابة ليست فقط محض تصوير فني، وتعبير خيالي، بل هي أيضاً قضية الشاعر فقط، قضيته الخاصة، همه الخاص، تجربته وحده سواء أدلت الغابة على الواقع البشري أو على الوجود، أو على أي معادل للواقع. من هنا كان التعبير عنها بإضافتها إلى ياء المتكلم ضرورة دلالية.

والشاعر يقدم لنا في الجزء السابق من القصيدة جزءاً هاماً من الدلالة هو: تعيين الأطراف الأربعة التي تسكن هذه الغابة، أو الإشارة إليها فهو يشير هنا إلى الليث، الضفدعة، محرك الزوبعة، راهب الصومعة.



وللوهلة الأولى نظن أن هذه الأطراف هي الأربع، ولكنا نتابع فتجده يصف الراهب بأنه شهيد الأسى والبكاء والنوى، فنتابع القصيدة التي بدا وضوحها غامضاً وغموضها مستفزاً. يقول الشاعر:

يا لقلبي الذي

دهره روَّعه

....

كان في جنَّة

روحها مبدعة

....

عطرها عابقٌ

وردها عاشقٌ

وجهها يشبهُ

الشمسَ ما أنصعه

..ا.

كل أوقاتها عذبةٌ ممتعة

....

جنتي أصبحت

غابة مفجعة

...

فرَّ منها الحنان

خرَّ فيها الأمان

خلعَ الصدرُ عن

قلبها أضلعه

...

كل من خانَ فيها

تغنى معه

...

كل من جار فيها

تغنى معه

كل سكانها

لبسوا أقنعة

....

غابتي كل سكانها

أربعة

...

نصفهم أربعة

عُشرهم أربعة

كلهم أربعة

...

إنها غابتي

غابة الأربعة

...

غابة الأربعة

...

غابة الأربعة»[1]

يتسق هذا الجزء من القصيدة مع الأجزاء الأولى منها في تعيين الأطراف الأربع التي اتخذها الشاعر عنواناً للقصيدة: «غابة الأربعة».

ومن خلال التأمل في الأسطر الشعرية نلاحظ أن الرقم «أربعة» ينتظم نوعين من الأطراف هما:

الموجودون في الغابة أو المنتمون إليها، والنوع الثاني: الغائبون عنها أو المغتربون فيها.

ونلاحظ وفق هذا التقسيم أن الشاعر ـ أو ما يعادله ويرمز إليه يمثل الطرف الرابع في هذه الأطراف، وذلك كما يلي:

(١) ديوان تماثل / ص ٣٩.

العائشون في الغابة	الشاعر أو معادله الفني	المغتربون فيها أو الغائبون عنها
عناصر ضارية عناصر بشرية سلبية مشاعر قاتمة		مشاعر إيجابية عناصر نمو
الضباع السباع الليث الخائنون الظالمون المقنعون= (الزائفون) الجفا البغض الحقد	الضفدعة راهب الصومعة قلب الشاعر	الوفا الحنان الأمان السرور النهر النور الفجر القلب

ونلاحظ هنا الاتساق الفني بين المجموعات المعينة في كل حقل فقد وزع الشاعر العائشين في الغابة على ثلاث مجموعات ثلاثية التكوين تنسجم فيما بينها، وتتسق مع المعادل الفني للشاعر في علاقة درامية من ناحية أخرى أيضاً وذلك كما يلي:



معادل الشاعر	في صراع مع	العناصر الضارية
الضفدعة		الضباع ـ السباع ـ الليث.

أما المجموعة الثانية فهي تنسجم فنياً كما يلي:

معادل الشاعر	في صراع مع	العناصر البشرية السلبية
راهب الصومعة		الخائنون. الظالمون. المزيفون

وكذلك ينسجم قانون الدراما والالتحام بين عناصر المجموعة الثالثة والشاعر:

معادل الشاعر	في صراع مع	المشاعر القاتمة
قلب الشاعر		الجفا ـ البغض ـ الحقد

من خلال الجداول السابقة يتضح لنا أن الأربع المعنيين في عنوان القصيدة هم كل ثلاثة أطراف سلبية قاتلة في صراعها مع الشاعر ـ أو الإنسان في عمومه ـ في هذه القصيدة.

والأطراف الثلاث القاتلة في كل مجموعة هي الخطر الذي يتهدد المعادل الفني للشاعر، فالضباع والسباع والليث تتهدد الضفدع بالاتهام، والكتلة البشرية المعادية للشاعر، (وهي الخائنون، الظالمون، المزيفون) هم الخطر الذي يتهدد راهب الصومعة بتكوينه المسالم الروحي القابل للتهشم من هذه الكتلة.

كذلك فإن قلب الشاعر تتهدده كتلة المشاعر المعادية، وهي الجفا والبغض والحقد. نلاحظ في ذات الوقت أن الشاعر جعل كتلة المغتربين في الغابة أو الغائبون عنها تنتظم في علاقات رباعية، ونعتقد أن تفسير ذلك أن الشاعر يسلك ذاته في هذا الخيط، بمعنى أنه ليس مغترباً عن هذه المجموعات أو هذه العلاقات، مثلما هو الحال مع كتلة العائشين في الغابة، بل إن الشاعر واحدٌ من أفراد الأسرة المغتربة عن الغابة أو المائتة فيها والمهمشة في كيانها، لذلك كان لابد أن تكون المجموعات الدالة على هذه الكتلة رباعية باعتبار أنها تشتمل على الشاعر ذاته من بينها.

ومن ثمَّ نستطيع أن نقول إن كل عنصر من عناصر الأطراف المغتربة يصلح أن يكون معادلاً فنياً للشاعر، ويصلح أن يكون إسقاطاً فنياً في ذات الوقت، نستطيع إذن أن نفترض أو نقترح أن يكون المعادل الفني للشاعر في الكتلة الثانية هو: الوفا، أو الحنان، أو الأمان، أو السرور.

كذلك نقترح ونتقبل أن يكون معادله هو: النهر، النور، الفجر، القلب.

إن هذه الأطراف أو العناصر هي هي الشاعر، وهي هي آماله ورغائبه، ومواضع حرمانه وألمه، ومواجعه، لذلك فإن الشاعر جزءٌ منها وليس طرفاً مواجهاً لها.

وتبلغ القصيدة من إحكامها الدرامي، وترابط عناصر الصورة فيها إلى الحد الذي يدير فيها الشاعر الصراع بين طرفين آخرين يتسيدهما الزمن، وهما: ماضي الغابة، وحاضر الغابة الراهن، بدءاً من الجزء الذي اضطلع بتداعي الذكريات، وهو قول الشاعر:

«كان في جنة

روحها مبدعة»

ويرسم الشاعر خطوط الصراع كما يلي:

مرتكزات الصراع	ماضي الغابة	راهن الغابة
١ ـ الزمن	أوقاتها ممتعة	ساعاتها مفزعة
٢ ـ الكينونة	جنة مبدعة	غابة مفجعة
٣ ـ عناصر الكون	(الورد العاشق، العطر العابق، الشمس الساطعة) وجهها يشبه الشمس	(همهمات الضباع، وزئير السباع...)
٤ ـ الإضاءة	روحها مبدعة	الظلام
٥ ـ المشاعر		الأسى، البغض، الحقد، الجفا..

ولا نستطيع أن نتجاهل الدلالة العامة التي تنتظم الأفعال في هذه الصورة الكابوسية للقصيدة وهي دلالة متعلقة بالاغتراب والوحشة، والكابوس، والخوف، وكافة المشاعر السلبية، وذلك كما يلي:

<u>**دلالة الاغتراب**</u>: وهي تسود الأفعال الآتية:

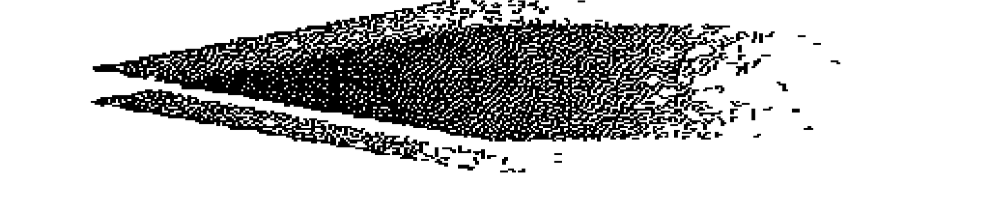
(غاب، مات، أنكر، فرّ)

<u>**دلالة العنف والانتزاع والاقتلاع**</u>: وهي في الأفعال الآتية:

(نحت، كوى، خلع، خرَّ)





دلالة الظلم والإدماء والإيلام، في:

(روَّع، خان، جار)

تتضح لنا الغابة الآن بملامحها التي هي جزء من الواقع وجزءٌ من المعادل الفني، أو لنقل إنها الغابة الواقعية التي خضعت لقانون الإبداع الشعري، ولكنها احتفظت داخل هذا القانون بما نختزنه عنها في ذاكرتنا الإنسانية سواء على مستوى الحلم والشاعرية التي تثيرها الغابات فينا، أو على مستوى الوحشة والخوف وإثارة الغامض المجهول في استحضارنا لها.

الغابة في هذه القصيدة هي الغابة/ الحلم والغابة/ الواقع. أما الأولى فقد نحت لها الشاعر ملامح الجنة والسلام والحب، ونشر في جوّها ما نحبه في الغابة من حضور شخصية الطبيعة وهيمنة الحس الرعوي، والجمال الفج غير المهندم، لذلك ينتشر فيها على مستوى القصيدة الورد والعطر والشمس، فهي الطبيعة في قوتها، وهي الحياة في ألقها.

- أما الغابة الثانية فقد نحتَ لها الشاعر أيضاً ملامح الوحشية والإفزاع بما أوجده فيها من عناصر الكون والمشاعر ورموز البشر القاتلة للحياة.

وقد تمخض المناخ الكابوسي في القصيدة من الصراع بين ملامح الغابة / الواقع، أو الغابة الكابوس مع الشاعر، وتمخض أيضاً من الصراع بين ملامح الغابة الكابوسية مع ملامح الجنة (الغابة الغائبة).

- نستطيع إذن أن نفترض أن الشاعر رمز بهذه الغابة إلى الحياة الإنسانية في لزوجتها وضراوتها وانعدام المثال والحق والخير والجمال فيها، أو أنه رمز إلى مصغر منها، إلى مجتمع بشري ربما لا يتعدى عدد أفراده أصابع اليد الواحدة، لكنه - أي هذا المجتمع - نجح في أن يحيط الشاعر بمشاعر سلبية قاتمة وأن يقهره بالخوف والوحشة والحزن والاغتراب إلى حد القدرة على استدعاء الغابة في خياله وحسه وأعصابه وترجمتها إلى هذا المعادل الفني الشعري الرائع، أي هذه القصيدة التي أحكمت فيها الحسابات الفنية، وتم فيها تبادل الأدوار والصراع، وحالات الإسقاط الفني بمهارة فنية فائقة دفع إليها الصدق في الشعور والمعاناة.

يستطيع الناقد أيضاً - لجودة الطرح والمعالجة - أن يفترض دلالة أخرى لرمزية الغابة أنها الحياة الإنسانية برمتها، أو هي عيش الإنسان على الأرض.

وفي هذه الحالة تكون الصفة السابقة الماضية للغابة - نعني الجنة - هي حياة الإنسان الأولى قبل نزوله من الجنة.

وتبعاً لهذه الافتراضات يكون شاعرنا قد طرح لنا قضية فلسفية شديدة الأهمية والتعلق بحياتنا ووجودنا الإنساني، وهي قضية الصراع الإنساني بين المثال والواقع، بين الحلم والممكن، بين المرجو والمتاح.

دلالة ثالثة، بل رابعة نفترضها أن تكون الدلالات الرمزية التي أرادها الشاعر للغابة هي حياته الراهنة، بحيث تكون (الجنة) هي الصورة الماضية لهذه الحياة، أو لهذه التجربة التي خاضها.

نتفهم من هذا الطرح السابق لدلالات القصيدة، والطبيعة الفنية للصورة الشعرية فيها مغزى قول الشاعر في نهايتها:

«غابتي كل سكانها

أربعة

...

نصفهم أربعة

عُشرهم أربعة

كلهم أربعة

...

إنها غابتي

غابة الأربعة»

إذ يطرح الشاعر عدداً ثابتاً لسكان الغابة مع تغير نسبتهم فهم أربع سكان في حال كانوا تامي العدد، أو ناقصيه.

نتفهم هذا من خلال رحلتنا السابقة مع القصيدة، حيث يتضح لنا أن سكان الغابة ليسوا أشياءً قابلة للتجزئة العددية أنهم أحوال ومشاعر ومناخات، إنهم أطراف قضية لا تخضع للتقسيم العددي.

إن سكان الغابة الراهنة: الغابة البشرية الموحشة هم الوحشة والاغتراب والألم والعذاب والخوف، والحزن و...

... وكافة المشاعر السوداوية في صراعها واقتتالها مع الشاعر، لذلك فإنهم أربعة في كل حال هم الأربع الذين عيناهم قبلاً، ونعني:





(الضباع، السباع، الليث)

(الخائنون، الظالمون، المزيفون) في مواجهة الإنسان

(الجفاء، البغض، الحقد)

- هل نقول في ختام طرحنا لألوان الصورة الشعرية في شعر حسن الزهراني إن الشاعر نجح في عقد مصالحة بين التجربة الشعرية والصورة الفنية في القصيدة؟ نقول نعم لا على مستوى وصف الشاعر بالتعمد والتخطيط لإدارة هذه المصالحة وهذا الاتساق، بل على مستوى آخر هو وصف الشاعر بالصدق النفسي والفني مما أدى إلى انسجام فكره وطرحه، وأدى إلى ولادة مثل هذه القصائد ذات البناء المعماري الفني المتميز المستنفر للنقد، المغرى بالمزيد من النقد.

- الرموز التاريخية والأدبية في الصورة:

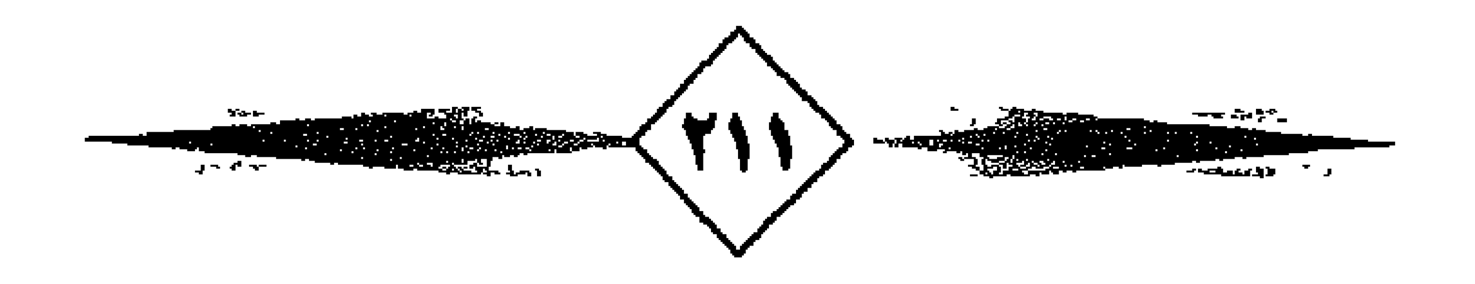
يعتمد الشاعر في صورته الشعرية على مجموعة من الرموز المستدعاة من السياقات التاريخية المختلفة: التاريخ الأدبي والتاريخ الإسلامي لتعميق الحس الدرامي في القصيدة، وإضفاء البعد الزمني والإنساني على التجربة.

ومثل هذه النوعية من الرموز لا توضع في القصيدة إقحاماً وإلصاقاً بها، بل من خلال إذابتها في نسيج التجربة الشعرية وإقامة علاقة عضوية حية بين هذه الرموز وبعضها البعض من جهة، وبين هذه الرموز والتجربة من جهة ثانية، بما ينأى بالقصيدة عن خطر تكديس الرموز بلا دلالة أو تحميل الرمز ما فوق طاقته الدلالية.

تتم هذه المعالجة من خلال ما أسميه بـ أنسنة الرموز أي استدعائها بوضعيتها التاريخية المعروفة التي اكتسبت معنى في الذاكرة الإنسانية، ثم توظيفها رمزياً في القصيدة بما يحولها من إطارها التاريخي إلى أن تصبح (حالة) دالة في القصيدة.

وعملية استدعاء الشخصيات - والأحداث أيضاً - التاريخية من سياقها إلى جسد القصيدة رمزاً دالاً، لا يهم الناقد في دلالته على مدى قدرة الشاعر على توظيفه رمزياً، بل في مدى دلالته على حاسة الانتقاء عند الشاعر، ومدى دلالته أيضاً على انسجام رموزه وانتقاءاته، وانسجامها مع موقفه من التراث والوافد.

- نطالع في شعر حسن الزهراني ميلاً إلى مجموعة بعينها من الرموز التاريخية المستقاة من التاريخ الإسلامي تتسق مع انشغاله بالهم الإسلامي والعربي، إذ يتردد في شعره كثيراً ذكر خالد بن الوليد، وعمر بن الخطاب، والسياقات التاريخية الدالة على قصة نوح - عليه السلام.





- ويجمع في كثير من قصائده بين باقة من الشخصيات المستدعاة من البيئة الإسلامية والتاريخية معاً، كما في قصيدته النداء الأخير[1] التي يمزج فيها بين المعتصم وهارون الرشيد، وخالد بن الوليد وعمر بن الخطاب.

كما يعتمد في قصيدته «ما زلتِ ملهمتي» على شخصية وضّاح اليمن.

وتتضافر في قصيدته مقاطع من ملحمة العشق الشخصيات الآتية:

جذيمة بن مالك الدوسي، مالك بن فهم، وجندب بن عمرو، عبدالرحمن بن صخر الدوسي، والخليل بن أحمد الفراهيدي.

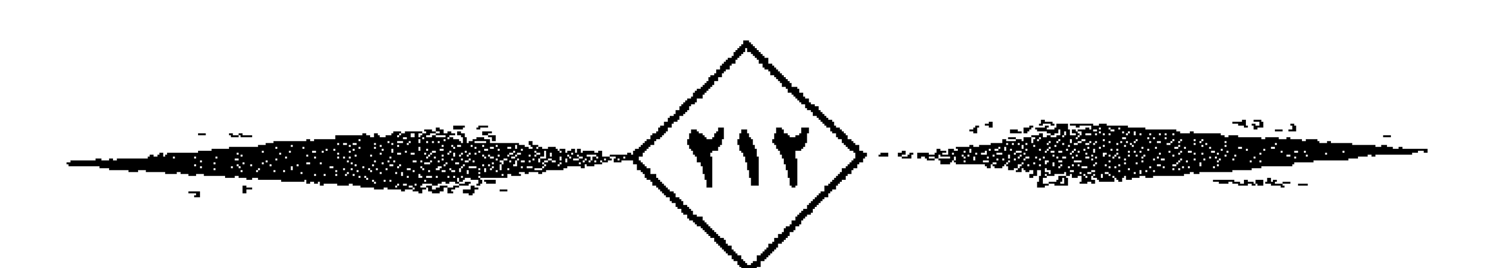
فضلاً عن ذلك يستخدم الشاعر أسماء المدن العربية والإسلامية استخداما رمزياً أيضاً، وتحتشد هذه الأسماء في بعض قصائده، وتغلبُ عليها بما يمنح القصيدة بعداً تاريخياً واضحاً، كما في قصيدة (السّامريّ)، التي يذكر فيها الشاعر المدن الآتية: بغداد الرشيد، كابول كاسرة الطغاة، البلقان، سمرقند، كشمير، إفريقيا.

- إن تفجير هذه الرموز في القصيدة يقتضي من الشاعر «الوعي بدوره الحضاري والوعي أيضاً بكيفية تفجير ما في الرموز من طاقة إيحائية معبرة عن التجربة الشخصية والإنسانية معاً ورغم أننا لن نتوقف في هذا المقام عند القصائد التي تشتمل على هذه الرموز من الشخصيات التاريخية، لأننا طرحنا بعضاً منها في مجالات سابقة، ولأننا سنتعرض في الأجزاء القادمة من هذه الدراسة لبعضها الآخر إن شاء الله - رغم ذلك - إلاّ أننا لابد أن نسجل ملاحظة هامة هي:

انسجام الاختيارات التاريخية في هذا الشعر مع المحاور الموضوعية لقضاياه، نعني بهذا أن هناك اتساق بين انشغال الشاعر بالهموم العربية والإسلامية، وغلبتها على كثير من مراحل شعره في دواوينه المتتالية، وبين إلحاح الشاعر على استخدام نوع بعينه من الرموز التاريخية على الصعيدين الإسلامي والعربي، بما يُوجد الوحدة في هذا الشعر ويؤكد نضج التجربة الشعرية التي تُملى ذاتها في المعالجة.

وتؤكد الذائقة الانتقائية للرموز في هذا الشعر حنين الشاعر إلى زمن البطولات والفحول سواء في مجال الفروسية والقتال أو في مجال الشعر، ذلك أنه يستدعي رموز هذه البطولة في التاريخ، مثلما استدعاها في مجال الشعر ممثلة في شخص المتنبي وشعر أبي فراس وغيرهما.

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٥٣٩



تنسجم هذه المنظومة كلها مع الاتجاه العام لهذا الشعر الذي نطالع فيه الاحتفاظ بالذائقة الشعرية العربية القديمة، بل إن هذا الشعر في أكثر نماذجه تحديثاً لا يتعارض مع هذه الذائقة، ولا ينفصل عن مشيمة التراث.

ooo

الفصل الثالث

ملامح البنية الإيقاعيّة

ه اعتنى النقد العربي القديم بدراسة الوزن والقافية أكثر من دراسة الإيقاع في الشعر، وانشغل بهذين العلمين وبتأسيس معرفة نقديّة خاصة بهما.

تبدّى هذا الانشغال النقدي بعلمي الوزن والقافية في المراحل الأولى للنقد العربي المُمثلة في النقد الذوقي الانطباعي الجزئي في العصر الجاهلي من خلال الأسواق الأدبيَّة.

وقد ترك لنا القدماء صورة من صور النقد العروضي، والاهتمام بصحّة الأوزان في مواقف عدّة منها الموقف المعروف الذي تعرض له النابغة الذبياني حين قدم إلى "المدينة"، وأسمَع أهلها قصيدته التي منها قوله:

أمِن آل ميّة رائحُ أو مغتدٍ	عجلانَ ذا زاد وغير مزودِ
زعم البوارحُ أن رحلتنا غداً	وبذاك خبرنا الغرَاب الأسودُ

وتذكر كتب النقد أن الجمهور المستمع للقصيدة من أهل المدينة انتبه إلى وقوع النابغة في خطأ عروضي هو (الإقواء) وهو اختلاف حركات حروف الروى، حيث جاء قوله (مزود) مخفوضاً في القصيدة، بينما جاء قوله (الأسود) مرفوعاً، وتحايل أهل المدينة ـ لدماثتهم ـ بحيلة يُوصلون بها هذا الأمر إلى الشاعر، فأمروا جارية بأن تغني الأبيات على دف، وأن تُطيل في أواخرها، ففعلت، فانتبه الذبياني، فقال: جئت الحجاز وفي شعري ضعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس. وتروى في كتب النقد المختلفة كثير من المواقف المشابهة لهذا الموقف، والتي لا تتعدّى الانتباه الفطري إلى كسر الوزن، أو عيوب القافية، أو تقسيم البحور الشعرية ذاتها تقسيماً طبقيّاً: فبحور فخمة صعبة تليق بالفحول من الشعراء مثل الكامل والرمل والطويل والمتقارب والمنسرح والسريع... وبحور لينة ضعيفة تليق ببغاث الطير من الشعراء، مثل بحر الرجز الذي استهجن القدماء الكتابة فيه في مجال القصيد واقتصر استخدامه على شعر الحرب والطرديات والمفاخرات والهجاء أحيانا حتى جاء الأغلب العجلي الراجز المعروف

واستطاع الارتفاع بهذا الوزن إلى مصاف الشعراء، وأطال الأراجيز وقصّدها وأقحمها في كل أغراض الشعر العربي الرسمي.

اعتنى النقد العربي القديم بالوزن كقيمة كميّة، وقياس كَمّي لا بوصفه جزءاً من الإيقاع يُوحي بمناخ التجربة وصدقها من هنا نطالع الجفاف والصرامَة في تعريف كثير من النقاد للشعر، حيث يرتكزون في هذا التعريف على التعامل مع الشعر وفق نظرة رياضية محضة، وذلك كما في قول قدامة بن جعفر:

«الشعر قولٌ موزونٌ مُقفَّى دال على معنى»، وكذلك قول ابن طباطبا العلوي:

«الشعر كلام منظومٌ بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عَدل عن جهته مجته الأسماع، وفسدَ على الذوق. ونظمه معلوم محدود»[1]

ويتابع السكاكي ذات الاتجاه في تعريف الشعر، إلاّ أنه يُضيفُ إضافة جيدة حين يُشير إلى إمكانية عمليّة (الاستقراء) في الأوزان، أي أن يبتكر الشعراء وزناً على قياس أوزان العرب، ولكنه ليس منها، يقول في الشعر: «إذا لم يستقل على الأوزان التي وعيتها فإمّا ألاّ يكون شعراً أصلاً، أو يكون وزناً خارجاً عن هذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء.

وهذه الأوزان هي التي عليها مدارُ أشعار العرب لا تجدُ لهم وزناً يشذُّ عنها اللهم إلاّ نادراً منها».[2]

وظلت البحور الشعريَّة مَدار شخصية القصيدة العربية التقليدية ونقطة ارتكازها كهوية فنية تميز الشعر العربي عن غيره، بل ظل الحفاظ على هذه الهَويَّة محك الحكم على الشعراء وتقسيمهم إلى طبقات، وتصنيفهم إلى فحول الشعراء أو إلى ضعاف الشعراء.

واحتلت هذه القضية اهتمام النقد العربي القديم خاصّة بعد المحاولات التي قدّمها الشعراء الشعوبيون للخروج عن الأوزان التقليدية للشعر العربي، وقدموا محاولات في استعمال المشطور والمجزوء، وتجرأ بعضهم إلى حد اختراع أوزان غير موجودة فيما هو معروف كما فعل أبو العتاهية الذي كان يضبط أبياته على أصوات الباعة الجائلين، كذلك طوروا في القافية ونوعوّا فيها، وقدموا تجارب في الشعر المرسل. وتسبّبت هذه الجرأة في تحديث الشعر وتجديده في إثارة قضية الصراع بين التقليد والتحديث، أو الصراع بين المقلدين والمجددين، واتخذت دلالة التحديث أبعاداً شعوبية، كما استخدمت مصطلحات التقليد باعتبارها اتهاما بالجمود والضعف الفني، واتخذت القضية مسارات فكرية وفلسفية وسياسية عرقية بما هو غني عن الذكر.

(١) ابن طباطبا العلوى / عيار الشعر / تحقيق تعليق د. طه الحاجري / ص ٣٢.

(٢) السكاكي / مفتاح العلوم / ص٢٢٧.

وسار النقد المنقسم إلى مؤيد ومعارض للتحديث جنبا إلى جنب الجديد البازغ في مجال الإبداع، ورغم تطور الذائقة الشعرية العربية إلاّ أنّ الذوق العربي القديم ظلَّ ماثلاً في أذهان كثير من الشعراء وكثير من النقاد، حتى عبّر عن ذاته في المدرسة التقليدية للبارودي وشوقي وأحمد محرم والرصافي وحافظ إبراهيم وابن عثيمين، وظلت ردحاً طويلاً من الزمن مدرسة قائمة على استعادة الموروث الشعري في الوزن والقافية واللغة والأسلوب، وبناء القصيدة، وروحها العامة رغم اختلاف السياقات الاجتماعية والفكرية والتاريخية بين التجربتين.

ثم عادت دورة التجديد مرة أخرى وظهرت في أوائل الخمسينات من خلال رواد المدرسة الواقعية الذين نادوا بقصيدة التفعيلة أو ما سمِّي بـ (الشعر الحر)، وكذلك من خلال رواد مدرسة الحداثة الذين واصلوا المطالبة بالتحرر من القوالب الشعرية القديمة.

وتبادل الطرفان: أنصار التقليد، وأنصار التجديد والتحديث. النقد والإدانة، كما طرح كلّ فريق مشروعه النقديّ. وأدلة مشروعيّة هذا المشروع.

وصَفَ أدونيس القصيدة التقليدية بأنها: (تتميز على الصعيد الموسيقي بوضوح الإيقاع وقوته، وعلى الصعيد التواصلي بالتأثر والفعالية، وعلى صعيد الذاكرة بالتكرار والاستعادة والحفظ)[(١)].

وقد أطلق.د. عبدالسلام المسدّى على هذه العملية مسمّى شعرية الاستكمال. [(٢)]

- ووضع المعارضون من أنصار التحديث القالب الوزني التقليدي موضع الاتهام باعتباره يُضاد الصدق في التجربة الشعرية، فالصورة الموسيقية الخليلية في رأى أدونيس «تجبرُ الشاعر أحياناً على أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزينة...الشعرُ يفقدُ كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي يفقد اختيار المعنى والصُّورة والتَّناغم».[(٣)]

وكان رواد الشعر الحر أكثر اعتدالا ووسطية واقتراباً من التراث العربي فيما قدّموه من تشكيل عروضي جديدة تحت مُسمّى «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»، فقد كان التشكيل العروضي الإيقاعي لقصيدة الخمسينات استلهاماً للعروض العربي، لأنها قامت على استغلال وحدة هذا العروض (التفعيلية) وتنميتها، «فهي لم تهمل العروض العربي القديم كليّة، بل نستطيعُ أن نقول إنها أهملت هيئتهُ التقليدية المتوارثة، واهتمت بالجزئيات حيث رأت فيها متسعاً للتجديد وإمكانية للتعبير عن ذواتٍ شعرية معاصرة مختلفة في كل شئ.»[(٤)]

---

(١) أدونيس / الشعرية العربيّة / ص ٢٨ / ٢٩

(٢) د. عبدالسلام المَسدّي / صحيفة الرياض / العدد١٠٥٠٣ / ٢٧ مارس ١٩٩٧م / ص٢٩

(٣) أدونيس / مقدمة للشعر العربيّ / ص ١١٥ بتصرف

(٤) القصيدة العربية المعاصرة / ص ١٣

ومن هنا نؤيد أصحاب هذه التجربة في رفضهم لمصطلح (الشعر الحر)؛ لأنه يحمل دلالة الاتهام بتحطيم قواعد الشكل العروضي القديم كليّة بينما الشعر التفعيلي شعرٌ حرٌّ من اتباع النموذج العروضي الجاهز القديم في مقابل المسؤولية التامة عن التجربة الشعرية، والتعبير عنها إيقاعياً ببديل موسيقي مؤلَّف من الوحدة التفعيلية للبحور الشعرية المعروفة، والقدرة التشكيلية لهذه الوحدة في هيئة كميّة تتناسق مع التجربة، وتتواكب معها بعيداً عن الشكل المُسبق.

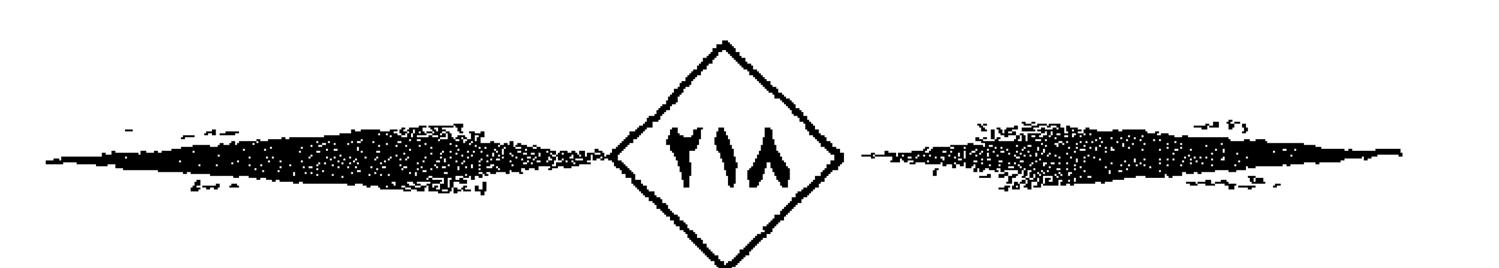
- إن الشاعر في التجربة العروضية التفعيلية الجديدة «خلص من عبء استكمال البيت عروضياً، وانطلق إلى ألوان من المد والجذر العاطفي بإيقاعاته الجديدة التي عوّضت إهماله للجانب الإنشادي في الشعر، ممّا مكنه من الحفاظ على التماسك الدلالي والتجانس الفني»[1]

من هذا المُنطلق نبحث في التجارب الشعريّة التي عبّر عنها الشاعر حسن الزهراني في هيئة شعر التفعيلة، الذي نعتبره أكثر دلالة - كهيئة عروضية - على قياس مدى قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته إيقاعياً ولغوياً وأسلوبياً، حيث تتكشف لنا أصالةُ الشاعر هنا واضحة غير مختبئة وراء الموروث العروضي الذي يحمل في حدّ ذاته قيمة، ويحمل ثقلاً تاريخياً وعبقا قديما، يضفي على كثير من التجارب إيحاءً بالقيمة، ويبدي هذه التجارب في غير حقيقتها لاختبائها وراء هذا الشكل التراثي الذي تحمل له ذاكرتنا التقدير والتصديق.

- سبب ثان يقع وراء تفضيلنا البحث عن الإيقاع الشعري في التجارب الشعرية التي ساقها شاعرنا في الشكل التفعيلي، وهو: أنَّ هذا الشكل يُعبِّر عن جزء كبير من التجربة الشعرية للزهراني حيث يمثل الهيئة الإيقاعية والموسيقية لنصف قصائده - أو ما يزيد عن النصف - في ديوانه الأخير (أوصاب السحاب) وديوانه السابق عليه (قطاف الشفاف)، وكذا ديوان (تماثل) بما يختلف عن طرحه الشعري في دواوينه الأولى وصولاً إلى ديوان (قبلة في جبين القبلة). وبما يعني التزامن والمواكبة بين تطور التجربة الشعرية، وبين اتخاذ هذه الهيئة العروضية قالباً موسيقياً للتجربة.

- أمّا العامل الأهم في هذه القضيَّة فهو أنّ البحث النقدي في البنية الإيقاعيّة يعني البحث في الإيقاع الذي أملته التجربة على الشاعر لا الوزن الشعري الموروث الذي اختاره الشاعر من المتاح القديم، فالهيئة التفعيلية اختيار موسيقي تفرضه التجربة،

(١) انظر: القصيدة العربية المعاصرة / ص ٦٤٥



وهو اختيار يختلف من شاعر إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى للشاعر الواحد، بما يمنح النقد مساحة واسعة من الحرية في البحث والتذوق والطرح، وبما يمنحه الثقة في وجود حتميّة نفسية وفكرية وشعورية وراء الشكل الموسيقي للتجربة بعيداً عن فرضية الأوزان الموروثة.

وبحثنا في الإيقاع الشعري بحثٌ في البنية الموسيقية التي تلبستها التجربة الشعرية، فالوزن كمي والإيقاع كيفي "الوزن خارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة، فإذا كان الوزنُ يثيُر الأذن في المقام الأول، فالإيقاع بمجموعه بنية الروح والجانب التأملي في الإنسان، لا الجانب الحِسّي"(١)

من هذا المنطق ننظر إلى مفهوم الوزن عند كولردج بأنّه مجموع الإيقاع الداخلي والخارجي في التجربة الشعرية، وأنّ مصدره «التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة»(٢)

○ صور الإيقاع الشعري في شعر الزهراني:

- ندلف نقدياً إلى البحث النقدي في الصورة الأولى أو النوع الأول الغالب على كثير من قصائده الشعرية وهو:
- إيقاع الموجة الشعرية: يتكون إيقاع الموجة الشعرية من خلال الاتصال العروضي بين الأسطر الشعرية، بما يُنتج دلالة جديدة من خلال القراءة الإيقاعية للقصيدة، دلالة لابد من معاينتها نقدياً للإلمام بخيوط التجربة الشعرية.

وتُعدُّ قصيدة (تماثل) في الديوان الحامل لاسمها نموذجاً لهذا الإيقاع الشعري، بما نطرحه في التحليل الآتي الذي نعاين فيه الهيئة الكتابية للقصيدة، والهيئة العروضية التي توضح الاتصال العروضي المكون للموجة الشعرية.

يقول الشاعر في القصيدة:

١ - "تماثلتُ

٢ - للنطق..

٣ - للموت...

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص ٦٢٣ / ٦٢٤

(٢) كولردج / د.محمد مصطفى بدوي / ص ١٧٤

٤ـ والعشق

٥ـ فالنطقُ: موت الحقيقة

٦ـ والموت: نطق الحقيقة

٧ـ والعشق: أولى خطا الخلد

٨ـ في ساحل المنطلق.

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على تفعيلة بحر (المتقارب) (فعولن) التي تباينت كمياً من سطر شعري إلى آخر واتّصلت عروضياً عبر هذه الأسطر لتكون الموجة الشعرية وذلك كما يلي:

١ـ تماثلـ / تُ

٢ـ للنطـ / ق..

٣ـ للمو / ت...

٤ـ والعشـ / ق

٥ـ فالنـط / قُ موتُ الـ / حقيقة

٦ـ والمو / تُ نطقُ الـ / حقيقة

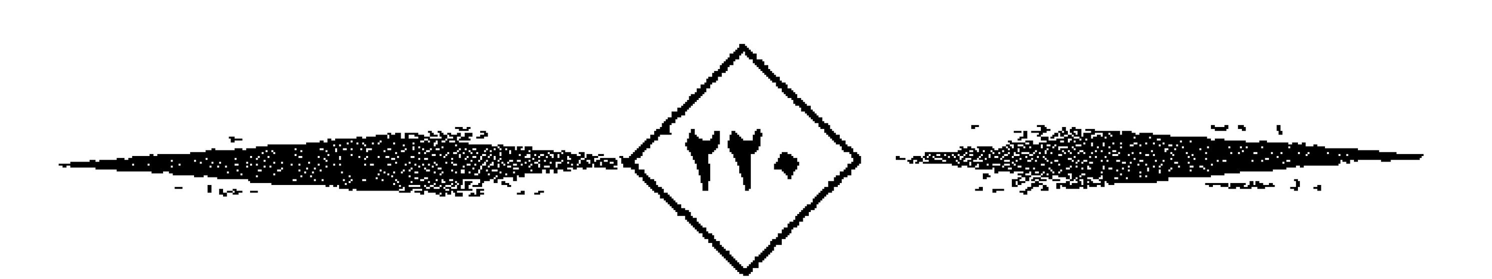
٧ـ والعشـ / ق أولى / خطا الخلـ / د

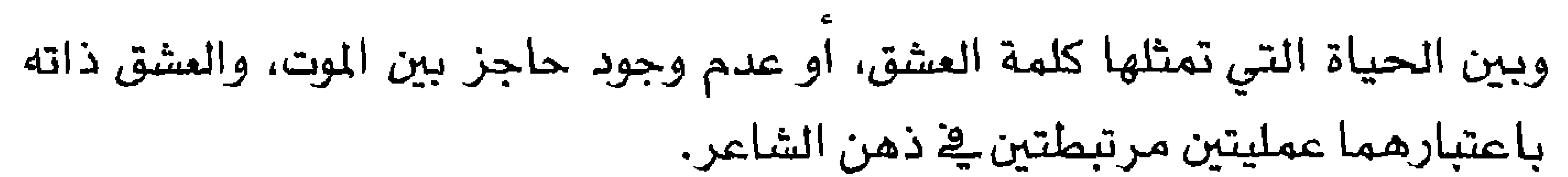
٨ـ في سا / حل المنـ / طلق

ـ يتبين من هذه الهيئة التحليلية للتقطيع التفعيلي أنّ هناك أكثر من موضع للاتصال العروضي بين الأسطر الشعرية لإتمام التفعيلة بما يتعلق بالدلالة أو بإنتاج الدلالة في هذه القصيدة، وذلك كما يلي:

أولاً: الاتصال العروضي بين السطر الأول والثاني، من خلال الالتحام بين تاء المتكلم ومفردة النطق، بما ينسجم مع دلالة التماثل التي وصفها الشاعر، ووصف بها خضوعه الإنساني لعملية الخلق والتكوين، وكأن التحام تاء المتكلم مع كلمة النطق معادل (تفعيلي) فني لامتثال الإنسان لعملية النطق / أي الخلق والكينونة.

ثانياً: الاتصال العروضي بين السطر الثالث، وتحديداً بين التاء في كلمة الموت وبين كلمة العشق، ويتولد من خلال هذا الاتصال دلالة لم يذعها الشاعر في كلماته وجمله ولكن أعلنها من خلال هذا الاتصال، هذه الدلالة هي عدم وجود حاجز بين الموت



وبين الحياة التي تمثلها كلمة العشق، أو عدم وجود حاجز بين الموت، والعشق ذاته باعتبارهما عمليتين مرتبطتين في ذهن الشاعر.

ثالثاً: الاتصال العروضي بين السطر الثاني والثالث، من خلال الالتحام بين (قاف) كلمة النطق، وبين جزء من كلمة الموت، بما يدل على السرعة الفائقة التي يجتاز بها الإنسان حياته وصولاً إلى الموت، أو عدم وجود مساحة زمنية طويلة بين الموت، وبين الحياة التي يدل النطق عليها.

رابعاً: الاستقلال العروضي لكلمة (الحقيقة) في السطرين الخامس والسادس بما يُنتج دلالة هامة هي الشعور بتسيّد الحقيقة ومطلقيتها.

خامساً: الاتصال العروضي بين (دال) كلمة الخلد وبين نصف قوله (في ساحل)، وهذا الاتصال يؤكد ارتباط الخلد بالساحل، ووقوعه أو حدوثه فيه، ويصبح الاتصال العروضي تمثيلاً إيقاعياً لحدث سير الخلد في ساحل المنطلق.

ويقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

١ـ أفق..

٢ـ لم تمت أنت!

٣ـ إنّ الذي مات صوتُك

٤ـ فاركض بحنجرةٍ

٥ـ خُلقت من رحيق البلابل

٦ـ والمنصتون

٧ـ من (الصم)

٨ـ والغاضبون

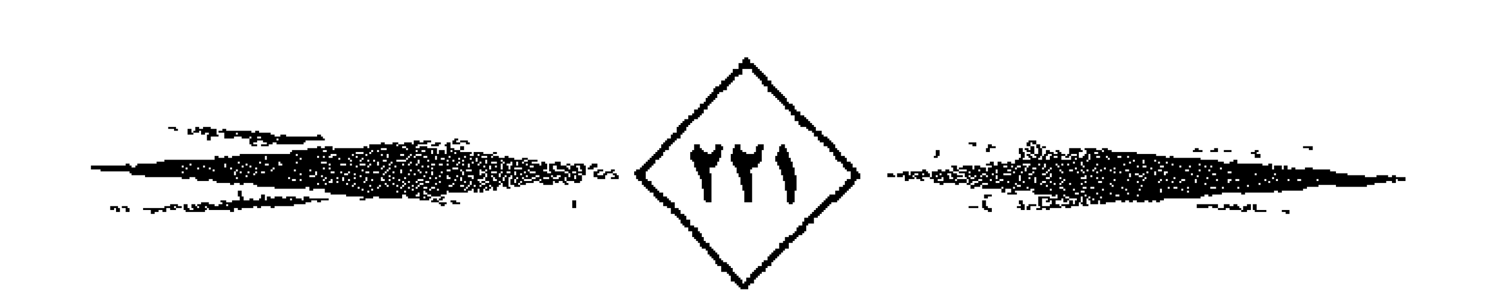
٩ـ من (البكم)

١٠ـ فارباً بحلمك أن، ينتظر نورس الفجر

١١ـ والشمس مشلولة الضوء

١٢ـ في حندسي الدجى

١٣ـ لم يجدها الفلق."




يتضح لنا إيقاع الموجة الشعرية في هذه الفقرة كما يلي:

١ ـ أفق..

٢ ـ لم / تمت أنـ / ت

٣ ـ إن الـ / لذي ما / تَ صوتـ

٤ ـ ك فاركض / بحنجـ / ـرة

٥ ـ خـ / لقت من / رحيق الـ / بلابـ

٦ ـ ل والمنـ / صتون

٧ ـ من الصـ / صم

٨ ـ م والغا / ضبون /

٩ ـ من البكـ / م

١٠ ـ فارباً / بحلمـ / ك أن ينـ / تظر نو /

١١ ـ رس الفجـ / رِ

١٢ ـ والشمـ / س مشلو / لة الضو / ء

١٣ ـ في حنـ / دسى الد / دجى

١٤ ـ لم / يجدها الـ / فلق

ooo

ومن خلال هذا التوزيع التفعيلي نلاحظ الاتصال العروضي بين بعض الأسطر بما ينتج الدلالات الجديدة الناتجة من إيقاع الموجة الشعرية، وذلك كما يلي:

أولاً: إفراد فعل الأمر (أفق) في سطر شعري رغم اتصاله عروضياً بأداة الجزم لم. ونظن أن هذا الإفراد قُصد به التنبيه الذي تؤديه دلالة الفعل أفق.

ثانياً: الاتصال العروضي بين السطر الثاني والثالث (بين تاء أنت وجملة إن الذي). وهو اتصال يؤكد وقوع حدث الموت لجزء من الذات المخاطبة أي لصوتها فقط. بما دلّ عليه اتصال التاء وهو نصف (أنت) بقوله (إنّ الذي) الذي يُحدد فيه هوية المائت.

ثالثاً: الاتصال الدلالي بين كاف (صوتك) وفعل الركض (ك فاركض) بما يدل على إمكانية ركض الصوت ونجاته من الموت، وهي ذات الدلالة الموجودة في قول الشاعر (فاركض بحنجرةٍ).

رابعاً: الاتصال بين اللام الأخيرة من (بلابل) وبين كلمة (المنصتون) وهو اتصال عروضي يؤكد الدلالة التي طرحها الشاعر، وهي تشكل الحنجرة وتكوينها من البلابل والمنصتين، أي أن الاتصال العروضي بين اللام والمنصتين يؤكد دلالة المزج بينهما في عملية خلق وتشكيل الحنجرة الراكضة.

خامساً: الاتصال بين الميم في (الصم) وبين (الغاضبون) يؤكد تشابه الكتلتين في السلبية وعدم التفاعل وهي دلالة أدَّاها الاتصال العروضي، وأداها التعبير حيث وُصف الغاضبون بأنهم من البكم.

سادساً: الاتصال العروضي بين ميم (البكم) في السطر التاسع وبين فعل الأمر (فارباً)، وهو اتصال يبرّر طلب الشاعر لهذا الفعل، وكأنه يقول لنا إن سبب طلبه الارتفاع والنجاة بالحلم هو الهرب من البكم والتخلص من العيش معهم. هذا العيش والتجاور الذي تجسّد في وجود «ميم البكم» مع الفعل (فارباً)

سابعاً: انقسام تفعيلة النورس وتوزعها على سطرين شعريين

هما السطر العاشر والسطر الحادي عشر ينتج دلالة أرادها الشاعر هي عجز نورس الفجر عن الاضطلاع بحلم الشاعر، فدلنا على ذلك من خلال انقسام كلمة النورس ذاتها التي دلت على انقسام كيان النورس وضعفه.

ثامناً: الانقسام العروضي أيضاً لكلمة الفجر وتوزيعها على السطرين الحادي عشر والثاني عشر يدُل على عجز الفجر عن ترجمة حلم الشاعر. يذهب بنا إلى تأكيد هذه الدلالة قول الشاعر (والشمس مشلولة الضوء). إذن دلالة العجز تحيط بحلم الشاعر وتتطامن عناصر الوجود وتتصاغر أمام هذا الحلم وهذا ما دل عليه انقسام التفعيلات في هذه الأسطر بما ينتج الموجة العروضية بين الأسطر.

تاسعاً: الاتصال العروضي بين همزة (الضوء) في السطر الثاني عشر وحندسي الدجى في السطر الثالث عشر.

هذا الاتصال يجسد لنا وقوع الضوء في شرك الحندس أي سقوط الضوء في الظلام. هذه الدلالة عبّر عنها الشاعر من خلال الاتصال العروضي، أي إنها دلالة ينتجها الإيقاع العروضي وحده، لكنها ليست متعارضة مع التجربة بل هي دلالة التجربة التي توجد في الجمل الشعرية كقول الشاعر:

«والشمس مشلولة الضوء».

يقول الشاعر في الجزء التالي من القصيدة مواصلاً إيقاع الموجة الشعرية:

١ ـ أيهًا المستجير...

٢ ـ من الموت بالنطق

٣ ـ أخطأت...

٤ ـ لولا تفكرت

٥ ـ لو لذت بالصمت.

٦ ـ ما عشت.

٧ ـ كنت تماثلت.

٨ ـ للوعي

٩ ـ إذ أنت

١٠ ـ في الأصل من نطفة

١١ ـ نطقت. عندما وقعت

١٢ ـ فاستحالت. علق.

نترجم هذا الجزء إلى هيئة تفعيلية إيقاعية كما يلي:

١ ـ أى / يها المسـ / تجير

٢ ـ من المو / ت بالنطـ / ق

٣ ـ أخطأ / ت

٤ ـ لولا / تفكر / ت

٥ ـ لو لذ / ت بالصمـ / ت

٦ ـ ما عشـ / ت

٧ ـ كنتـ / تما ثلـ / ت

٨ ـ للوعـ / ى

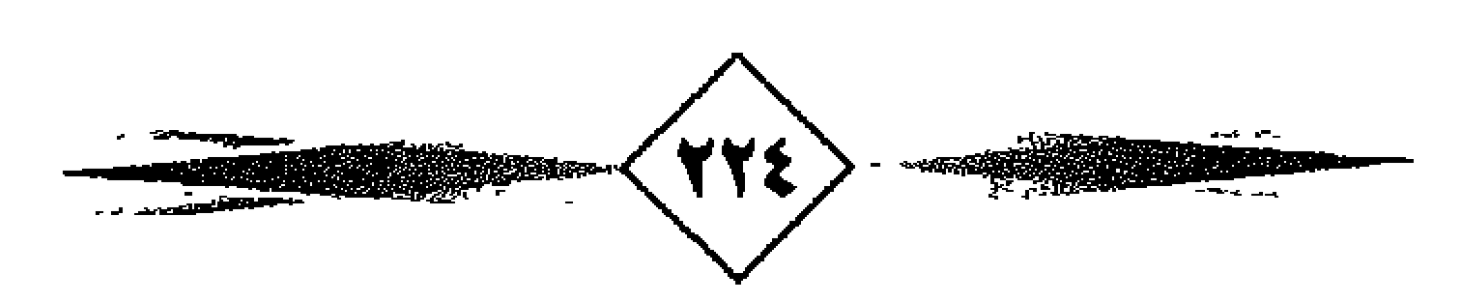
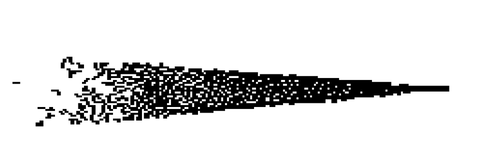
٩ ـ ى إذ أنـ / ت

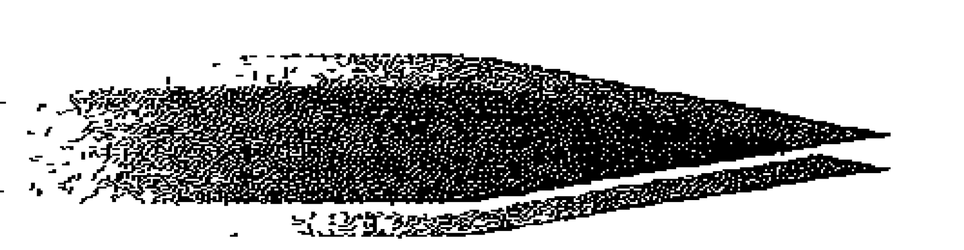
١٠ ـ في الأصـ / ل من نطـ / فة

١١ ـ نـ / طقت عنـ / دما و / قعت

١٢ ـ فاسـ / تحالت / علق.

ooo



نستنتج من هذه الهيئة الدلالات الآتية:

أولاً: الاتصال العروضي بين الفلق في الجزء السابق من القصيدة وبين أداة النداء أي في قول الشاعر في هذا الجزء (أيها المستجير) وهذا الاتصال يصور رؤية الشاعر التي تجعل الفلق لاحقاً بالمستجير من الموت. وهذه الدلالة تتفق مع المناخ العام للقصيدة والدلالة العامة للتجربة التي تصور هشاشة الإنسان وقابليته للتهشم والانكسار.وتصور رحلته الحياتية كلها بوصفها سعياً للنجاة من الانشقاق والكسر والفلق، في الوقت الذي تمسه فيه كل هذه المخاطر.

ثانياً: الاتصال بين ﴿ ق ﴾ كلمة النطق في السطر الثاني، وبين الفعل الماضي أخطأت في السطر الثالث. وهو اتصال يؤكد احتواء القول الإنساني للخطأ، أو خطأ اعتبار النطق ملاذاً.

ثالثاً: توالي الاتصال بين الأسطر عروضياً كما بين التاء في أخطأت وقوله(لولا) في السطر الرابع، وكذلك الاتصال بين تاء (تفكرت) في السطر الرابع، وبين قوله (لو لذت) في السطر الخامس.وهذه المواضع من الاتصال يصور موجة انفعالية من المعاناة والتدبر الإنساني للخروج من مأزق الانكسار، فهي موجة إيقاعية تجسد موجة شعورية متواصلة. ومن جهة أخرى يصور هذا الاتصال العروضي استمرار العلاقة بين محاولة الإنسان للنجاة وبين وقوعه في الخطأ والأشراك لأن الاتصال واقع بين الفعل وأداة الامتناع (تفكرت / لو لذت)، وكذلك بين (أخطأت / لولا)أنه اتصال بين الفعل المتضمن للخطأ وبين ما يدل على الاحتراس والتحذير.

رابعاً:الاتصال العروضي بين تاء كلمة (الصمت) وبين قوله (ما عشت) في السطرين الخامس والسادس يعبر عن دلالة هامة في التجربة وهي ارتباط القول بالحياة، الارتباط بين الكلمة والوجود، والخلود بمعنى من معانيه. وهذا ما يتسق مع التجربة الكلية في القصيدة التي تصور تماثل الإنسان للنطق مماثلاً للوجود والحياة.

خامساً: الاتصال بين تاء (تماثلت) في السطر السابع، وبين الوعي في السطر الثامن، وكذا الاتصال العروضي بين ياء (الوعي) في السطر التاسع، وبين ضمير المخاطب (أنت).وهو اتصال يصور حدوث فعل التماثل، وتهيؤ الذات لهذا الحدث.

سادساً: الاتصال بين تاء الضمير المخاطب (أنت) وبين قوله في السطر الأخير من هذا الجزء (في الأصل من نطفة) وهو اتصال يعبر عن عملية الخلق ويصور وقوع الإنسان ومثوله لها، مثوله للكينونة وتهيؤه ليكون نطفة.



ويأتي الجزء الأخير من القصيدة في قول الشاعر:

١ - وها أنت

٢ - لما تماثلت للنطق

٣ - أحرقت نفسك بالضوء

٤ - مثل الفراشة

٥ - والسر في غيهب السر

٦ - لا يعلم السر

٧ - منا جميعاً

٨ - سوى من خلق

• الصور الإيقاعية لهذا الجزء من القصيدة:

١ - وها أنـ / ت

٢ - لما / تماثلـ / ت للنطـ / ق

٣ - أحرقـ / نفسـ / ك بالضو / ء

٤ - مث الـ / فراشة / ة

٥ - والسر / ر في غيـ / ـهب السر / ر

٦ - لايعـ / لم السـ / ر

٧ - منا / جميعا

٨ - سوى من / خلق

ooo

• يربط الشاعر عروضياً بين (قاف) كلمة النطق وفعل الإحراق في السطرين الأول والثاني ربطاً يجعل النطق مسبباً للإحراق أي الموت والتناهي كما في دلالة الجملة الشعرية ذاتها، لكن وقوع القاف في (أحرقت) يجعل هذه الدلالة متجسدة ملتحمة، متوالية وكأنه لا حاجز واقع بين النطق والإحراق.

• كذلك يربط الشاعر بين الضوء، والفراشة، والسر في الأسطر الثالث والرابع والخامس من خلال توزيع التفعيلات، وهذا الربط يصور وجود رابط دلالي بين العناصر الثلاث المذكورة، فالضوء حارق الفراشة، وهو سرها في ذات الوقت، بما يشبه الإسقاط على الحياة الإنسانية.




أما انقسام تفعيلة كلمة السر في السطر الخامس والسادس فيتناسب مع تصوير الشاعر لجهل الإنسان بالسر واختصاص الله - سبحانه - به، أي أن توزيع تفعيلة كلمة السر يعادل ويجسد في ذات الوقت غياب السر وغموضه وصعوبة البحث عن تفاصيله وكأن اختباء السر في الحياة يساوي تجزؤ تفعيلاته في القصيدة.

نلاحظ من خلال التوزيع التفعيلي السابق في القصيدة أن الشاعر أفرد كلمات بعينها، وجعلها مستقلة في الهيئة التفعيلية مثل:

(المنطلق) في نهاية الجزء الأول من القصيدة .، وكلمة (علق) في الجزء الثالث، وكلمة (خلق) في الجزء الأخير منها، ولهذا الإفراد دلالته لأنه يختص بثلاثية أساسية في الوجود الإنساني وهي:

الوجود المتمثل في ساحل (المنطق)، التكوين الإنساني الماثل في (العلق)، والخالق سبحانه الذي يدل عليه الفعل (من خلق). الإفراد هنا إبراز لأطراف الوجود الإنساني وأسسه في عملية التماثل.

كذلك نلاحظ أن إيقاع الموجة الشعرية في هذه القصيدة أنتج عدداً من الموجات الشعرية المتوالية التي تتباين في عدد تفعيلاتها، ومن ثم توحي بدلالات مختلفة مستنتجة من هذا التباين، وذلك كما يلي:

<u>الموجة الأولى</u>: وهو الجزء/ المقطع الأول من القصيدة بدءاً من قول الشاعر «تماثلتُ للنطق»

وفي قوله: «في ساحل المنطلق»

وتبلغ عَدد التفعيلات في هذا الجزء ١٦ تفعيلة فقط، ويدور دلالياً، كما أشرنا - حول وصف امتثال وتهيؤ الإنسان لوضعيته الوجودية في الكون. وإذ نلاحظ أن عدد التفعيلات في هذا الجزء هو الأقل بالقياس إلى الأجزاء الأخرى منها أدركنا أن قلة هذا العدد تتناسب مع الدلالة التي ساقها الشاعر باعتبارها مسلمات أو صورة أصلية للحكمة في الشعر، مثل قوله «فالنطق: موت الحقيقة والموت: نطق الحقيقة»

التناسب واقع إذن بين العدد القليل للتفعيلات، وبين طرح خلاصات التجربة في قالب الخلاصات والمسلمات.

<u>الموجة الثانية</u>: وهي تبدأ من قوله في مخاطبة / الذات / الإنسان (أفق) إلى قوله: (يجدها الفلق) ويبلغ عدد تفعيلاتها ٢٨ تفعيلة ونلاحظ أن عدد تفعيلات هذه الموجة هو الأكبر

في هذه القصيدة، بما يتناسب مع دلالتها الهامة التي تدور حول استفزاز قوى الإنسان، واستنفار شعوره بالحرية، والإبداع والوجود، ومحاولة إنجائه من أفخاخ الهشاشة، بما يحتاج إلى قوة إيقاعية.

الموجة الثالثة: وتبدأ من قوله:أيها المستجير..

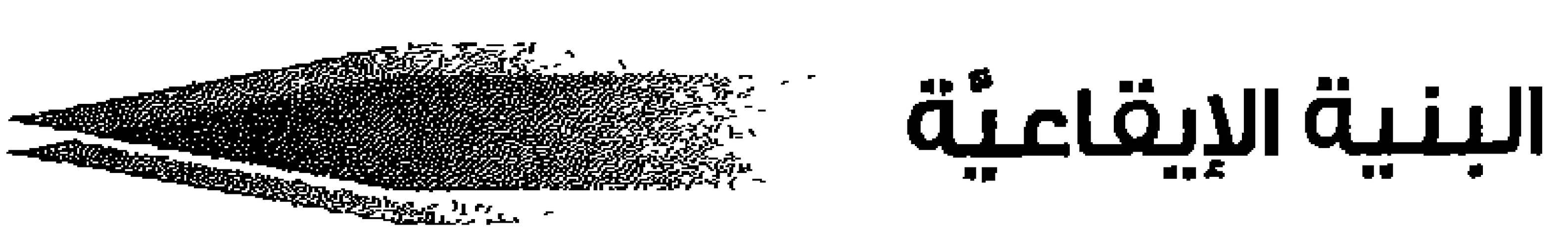
إلى قوله، فاستحالت علق.»

ويبلغ عدد تفعيلاتها أربعا وعشرين تفعيلة، وهو عدد كبير يكاد يقارب عدد تفعيلات الموجة الثانية، وهذا ينسجم أيضاً مع استمرار المناخ الدلالي الذي يدور حول استنهاض قوى الإنسان، وتحذيره من دواعي الهلاك.

الموجة الرابعة: وتتكون من ثماني عشرة تفعيلة تبدأ من قوله: «وها أنت» إلى قوله «سوى من خلق»

وهي تتقارب من الناحية الكمية مع عدد تفعيلات الموجة الأولى وكأن الشاعر هنا يسوي دلالياً وإيقاعياً بين البداية والنهاية نقصد بداية ونهاية القصيدة، وبداية ونهاية الرحلة الإنسانية التي وصفها الشاعر في هذه القصيدة، أي بداية ونهاية التماثل.

وهكذا عبر إيقاع الموجة الشعرية عن دلالة عنوان القصيدة (التماثل) فقد تحقق التماثل في تفاصيل الوجود الإنساني التي وصفها الشاعر، وتحقق في الدلالات اللغوية للغة الإشارية والمجازية، وتحقق من خلال الإيقاع الشعري الذي عبر من خلال اتصال التفعيلات عبر الأسطر عن تلاحق أنفاس الانفعال، واتصال أطراف التجربة في مخيلة الشاعر وعبّر عن وحدة الوجود في رؤيته، حيث صور الحياة معبراً للموت، والموت بداية للحياة، وجعل النطق والإبداع أفخاخا للحياة والموت معاً. الإيقاع لغة تعبيرية هامَّة في جسد القصيدة الشعرية، كما يتبين بالتحليل النقدي.



ه الإيقاع الإيحائي:

في هذا النوع من الإيقاع تنتج الدلالة من مناخ إيحائي يكون فيه مجموع الإيقاع معبراً عن السياق النفسي والفكري للتجربة تعبيراً إيحائياً يقوم فيه الوزن الشعري وطبيعة الأصوات، وحروف القافية وكافة عناصر الإيقاع بدورها في هذا الإيحاء.

ولن نثير في هذا المجال قضية مدى صحة الاعتقاد في قدرة الأوزان الشعرية أو بحور الشعر على إشاعة مشاعر بذاتها، ولكنا نقول: أن الأوزان وحدها مجردة لا تشيع شيئاً ولا توحي بشيء بل إن الوزن الشعري مضافاً إليه طبيعة الأساليب، وطبيعة الأصوات اللغوية، وصورة المقاطع و... إلخ. يصبح الوزن الشعري في هذه الحالة موحياً بالمناخ النفسي للتجربة وفي هذه الحالة لا نستخدم مصطلح الوزن الشعري، بل نعبر بالإيقاع عن مجموع ما مرَّ.

في قصيدة (إنصات) من ديوان (ريشة في جناح الذل) نتلمس موضعاً من مواضع الإيقاع الإيحائي في شعر حسن الزهراني. والإنصات المشار إليه في القصيدة حادث من جهتين:

- إنصات الكون لبكاء الشاعر على أمه، وحزنه لتمكن الداء منها.
- إنصات الشاعر لدبيب الداء في جسد الأم، وإنصاته لخطوات الموت في جسدها.

يقول الشاعر:

الداء ينهش صدر أمي ... ما بوسع الطب دفعه
وأنا أمسح دمع عيني ... دمعة في إثر دمعة
والكون يرهف للبكاء ... المر والآهات سمعة
أسلمت للرحمن أمر ... مصيبتي ورجوت نفعه
في كل جزء من فؤادي ... من جحيم الحزن قطعة
ضاقت بي الدنيا وغادرت ... الأماني دون رجعة
لم يُبق لي هذا المصاب ... مسرة ترجى ومتعة[1]

الأحداث الواقعة في القصيدة والمنسوبة للأطراف المختلفة في التجربة هي:

١ ـ نهش الداء لصدر الأم

٢ ـ فشل الطب في دفع هذا الداء

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٢٧ .

٣ـ إرهاف الكون سمعه لبكاء الشاعر وآهاته

٤ـ بكاء الشاعر وتسليم أمره للرحمن، ومعاناته من الحزن وإحساسه بضيق الحياة، واستسلامه لقبضة الحزن.

نلاحظ مما سبق أن الفعل الإيجابي الوحيد الحادث في هذه التجربة هو تمكن الداء ودبيبه ونهشه لجسد الأم المسجاة، ونقصد بأنه إيجابي، أي أنه الفعل الوحيد المجسد في الواقع والذي تمخض عن نتيجة ملموسة. أما سائر الأفعال في هذه التجربة فهي أفعال سلبية ذاتية، محصورة في ذوات أصحابها، وليست مجسدة إلى واقع.هكذا نعتبر بكاء الشاعر وحزنه و... لأنه لم يقدم شيئاً أو يدفع شيئاً عن الأم هكذا أيضاً إنصات الكون وإرهافه السمع لأحزان الشاعر لأنه لم يقدم للشاعر نفعاً يرجى، وهكذا الطب الذي ضاقت سبله وحيله عن علاج الأم الناتج المتمخض عن هذا التحليل لنوع الأفعال هو التوصُّل إلى أن الطرف الفاعل في هذه التجربة هو الداء، والأطراف المتلقية للفعل والعاجزة عن رده هي: الشاعر والطب والكون.

هذه الأطراف ذاتها هي المنصتة لدبيب الموت في جسد الأم، وهي المنصتة للمصاب الواقع.

الإنصات إذن ليس فقط عنواناً للقصيدة، بل هو المناخ الأساس فيها هو المعاناة الموصوفة، فالإنصات هنا متعلق بالموت، والمنصتون تحيط بهم مناخات الحزن والأسى والقهر من العجز، والتربص وانتظار وقوع المكروه. نلاحظ في أزمنة الأفعال أن الماضي ينتظم الكثير منها فيما عدا الأفعال:

ينهش	وينسب إلى الداء
أمسح	وينسب إلى الشاعر
يرهف	وينسب إلى الكون

ونستنتج من هذا أن الاستمرارية والديمومة الزمنية في التجربة تلحق في رأي الشاعر هذه الأفعال، فالداء مستمر في نهش جسد الأم استمراراً لا يتوقف حتى بعد حدوث الموت، لأن مخيلة الشاعر وذاكرة الألم عنده اختزنت هذا المشهد واجترته في استعادة أليمة. فهذا الفعل لن يوقفه الموت.

كذلك لن يتوقف بكاء الشاعر ودموعه لذا جعل الشاعر الفعل الدال، والمتعلق بهذه الممارسة مضارعاً وهو قوله "أمسح دموع عيني"

كما يظل الكون في حالة إرهاف السمع لبكاء الشاعر، ذلك أن بكاء الشاعر لن ينقطع، ومن ثم انصات الكون له.

- أما من ناحية طبيعة الأصوات في هذه التجربة، فنلاحظ غلبة الأصوات المهموسة عليها بما يتناسب مع الإنصات الذي هو عنوانها.

فالإنصات لا يكون للأصوات القوية التي لا تحتاج إلى جهد في سماعها لكنه يتعلق بالأصوات الخافتة التي تُسمع بجهد. وقد دلتنا طبيعة الأصوات الغالبة على التجربة - دلتنا = على الدلالة الدقيقة لعنوان القصيدة، وعلى شيوع مناخ الإنصات فيها.

إذا نظرنا إلى أصوات الأفعال المنسوبة إلى الأطراف الرئيسة في التجربة وجدنا ما يلي:

أطراف التجربة	الأفعال المنسوبة إليها	الأصوات	طبيعتها
الداء	ينهش	الشين	غاري مهموس مرقق
الشاعر	أمسّح	الحاء	حلقي مهموس مرقق
	أسلمت	الميم	شفوي مجهور أنفي
	رجوت	الواو	شفوي مجهور أنفي
الكون	يرهف	الفاء	شفوي أسناني مهموس مرقق
الدنيا	ضاقت	القاف	لهوي شديد انفجاري مهموس مرقق
الأماني	غادرت	الراء	لثوي مجهور تكراري

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن الأصوات المهموسة هي الغالبة على مناخ التجربة. كذا نلاحظ أن مواضع الأصوات الشديدة الانفجارية تتعلق بالأطراف التي تُمثل النجاة للشاعر، مثل الدنيا التي (ضاقت) والأماني التي (غادرت). وكأن قوة الأصوات المنسوبة إلى هذه الأطراف تصف وتجسد قوة الفعل المنسوب إليها ودويه عند الحدث.

كذلك نلاحظ أن مواضع الأصوات المجهورة في الأفعال توجد فيما يتعلق بالخلاص الديني كما في الأفعال "أسلمت للرحمن" و "رجوت نفعه" فالأصوات الأخيرة في هذه الأفعال مجهورة تدل على شدة فزع الشاعر ولجوئه لله بحرارة وصدق.

نلاحظ أيضاً في القصيدة شيوع (صوت العين) ليس في القافية فقط، بل في مواضع أخرى منها: "ما بوسع، دمع، عيني، دمعة". فضلاً عن مواضع القافية، فتكون حصيلة تردد هذا الصوت في القصيدة حوالي أحدى عشر موضعاً مما أشاع مناخ اللوعة والوجع والشعور بالعجز الذي عبرت عنه طبيعة صوت العين الحلقي المجهور. الذي أوحى إلينا مخرجه الحلقي بمدى تأزم الشاعر وصدور تجربته من معاناة وانفعال شديدين.

نلاحظ أيضاً شيوع مواضع المد في القصيدة، وتعلقها بأطراف بعينها مما يتعلق بمناخ التجربة، وذلك وفقاً للتخطيط الآتي:

الداء وما ينتج عنه	ما يدل على الشاعر	الوجود	الخلاص الديني
الداء	فؤادي	الدنيا	
الآهات	أنا	الأماني	الرحمن
البكاء			
المصائب			
مصيبتي			
جحيم			

نستنتج من هذا غلبة المفردات الدالة على الداء وما يتعلق به وما ينتج عنه من مشاعر سلبية، الغلبة من الناحية الكمية العددية.

فضلاً عن أن الكلمات الدالة على هذه الكتلة توحي بما فيها من حروف المد بالاستطالة والقدرة والنفاذ.

وكذلك دل المد في كلمة الرحمن على الاستطالة والقوة المرجوة للخلاص والنفاذ.

أما المد في كلمة (الدنيا والأماني) فلا يوحي بهذا الإيحاء لأن الشاعر ألغى الإيحاء بما نسبه إلى هذه الأطراق من أفعال:

الدنيا ←—— ضاقت، الأماني ←—— غادرت، إذن فقد تم نفي القوة في ذات القوة.

أما فؤاد الشاعر وأناه، فقد دلنا على انتهاكها وتآكلها من هذا المصاب كما يلي:

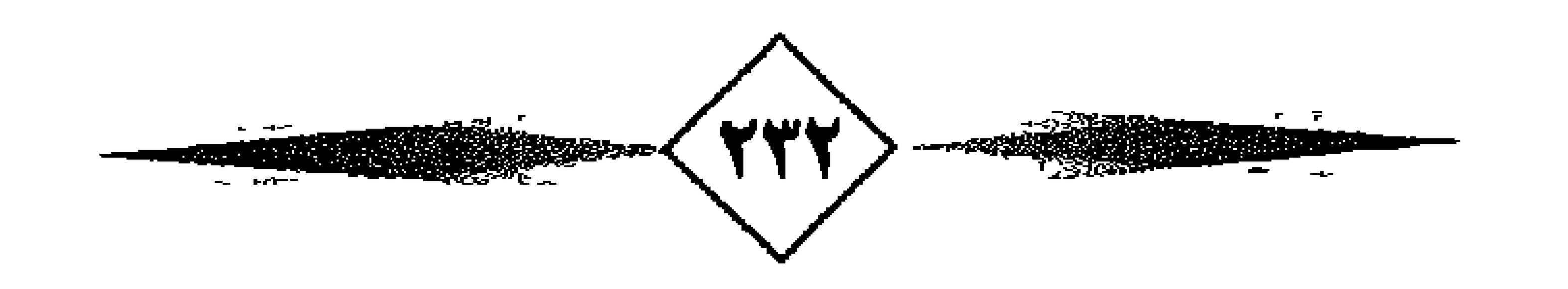
"أنا أمسح دمع عيني" دلنا في هذا التعبير على التآكل والتداعي من الحزن.

أما فؤاده، فقد صوره واقعاً تحت احتلال الحزن وجحيمه في كل جزء منه

وهذا يلغي الامتداد والقوة والاستطالة التي يمكن تولدها من حروف المد.

من خلال هذا تبقى لدينا كتلتان قويتان متواجهتان في هذه التجربة، هما: الألم والخلاص الديني وهما طرفا الصراع في نفس الشاعر.

نضيف إلى قوى الإيقاع المنتجة للشعر بالتجربة الوزن الشعري في هذه القصيدة وهو وزن (الرجز).




وكما أشرنا فإنه ليس منتجا للدلالة في حد ذاته، وليس موحياً بها أيضا بمفرده، بل يوحي بالدلالة من خلال وجوده مع قوى الإيحاء الأخرى التي أشرنا إليها: حروف المد، وطبيعة الأصوات، وأزمنة الأفعال. وسط هذا كله نستشعر من خلال الوقع تفعيلات هذا الوزن بإيحاء الدبيب والتربص والتوجس. الإحساس بهيمنة مجهول ما على القصيدة، هو مجهول خفي معلن في نفس الوقت إنه الموت المتربص بالأم والذي نلمسه من خلال الداء المستشري لكننا نحاول دفعه أو عدم تصديق حدوثه بالرجاء والأماني، والتشفع للأم بمكانتها في حياتنا وعدم إمكان تصديق غيابها.وبما أن قوة الداء كانت أغلب من كل قوة أخرى فقد أشاعت في أنحاء التجربة الإيحاءات الدالة على موتها، وعلى هيمنة المجهول المريب عليها.

ساهم في شيوع مناخ الريبة والتوجس ومن ثم (الإنصات) إلى دبيب المجهول الواقع - ساهم في هذا - غياب الأم في القصيدة إلا ما دل على مرضها (صدر الأم). فالشاعر لم يصور لنا ملامحها أو كلامها بما زاد من إيحاء الغياب والموت، وقوة الموت قبالة غيابها وقد أضافت هاء السكت في القافية إيحاءً بالتنهد و... العجز عن الاحتمال، وكأن عجز الصوت عن تحريك الحروف: الضم أو الكسر أو النصب كان معادلاً وإيحاءً بالعجز النفسي وعدم القدرة على احتمال ما هو واقع أو منتظر وقوعه.

- يشيع الإيقاع الإيحائي في كثير من قصائد الشاعر كما في قصيدته (جنية الوكافة) التي صاغها الشاعر من تفعيلة الرجز وهي (مستفعلن) التي تضامنت مع عناصر الإيقاع الأخرى لتوحي لنا برهبة مناخ الجنية، وغموض محيطها. وما يحيط المتلقي منها من خوف وفزع وترقب للمجهول.

الإيقاع الإيحائي لا ينتج من تعمد الشاعر وتخطيطه، بل هو ناتج من انسجام عناصر التجربة واتساقها في فكر الشاعر وطرحه الفني فالتجربة ترتدي عناصرها وتلبسها في صدق فني يعبر عن صدق الرؤية والإحساس دون تخطيط واع منه، لكن هناك تخطيط آخر تدبره التجربة ذاتها دون علم الشاعر، إنها تدبر لمخاضها وتحرص أن يكون المخاض منتجاً لكيانها كاملاً دون نقص أو تشوه أو خداج، فالتجربة هي التي تخطط الشاعر لا العكس. ومن ثم في حال اختمارها وصدقها نجد كل جزء منها منسجما مع اجزائها لأنها كيان واحد متسق الاعضاء.

- في قصيدة (إنسان): يعتمد الشاعر اعتماداً كبيراً على الإيحاءات الصوتية والإيقاعية عامة للتعبير عن رؤيته الفكرية التأملية التي ساقها في هذه القصيدة، وهي حصار الإنسان بالمجهول ووجوده بين مكابدتين أو على حد قوله (إنَّين): ألم الميلاد، وألم الموت، وسبق أن عرضنا للقصيدة في الفصل الخاص بالقضايا الإنسانية في شعره.

نطرحها هنا من زاوية أُخرى بوصفها نموذجاً مثالياً للقصائد المعتمدة على الإيقاع الإيحائي والطبيعة الصوتية للحروف.

أول ما يطالع الناقد في القصيدة غلبةُ (صوت السين) على أصواتها عامة، واتساق هذه الغلبة مع السين الواقعة في كلمة (الإنسان) والتي هي مدار القصيدة وعنوانها، واتساق هذه الغلبة الصوتية لحرف السين / صوت السين، مع قول الشاعر في وصف الواقع الإنساني، والكينونة الإنسانية:

أنت (سين)

بين (إنين)

وإن السين للمجهول (جُنة)[1]

من منطلق هذا الجزء من القصيدة ننطلق إلى تحليلها صوتياً، لنتعرف على مرتكزاتها الصوتية المعبرة عن الدلالة.

واعتماداً على الطريقة الإحصائية نسجل الملاحظات الهامة الآتية:

أولاً: تردد صوت السين في القصيدة بما يقرب من ثماني عشرة مرة.

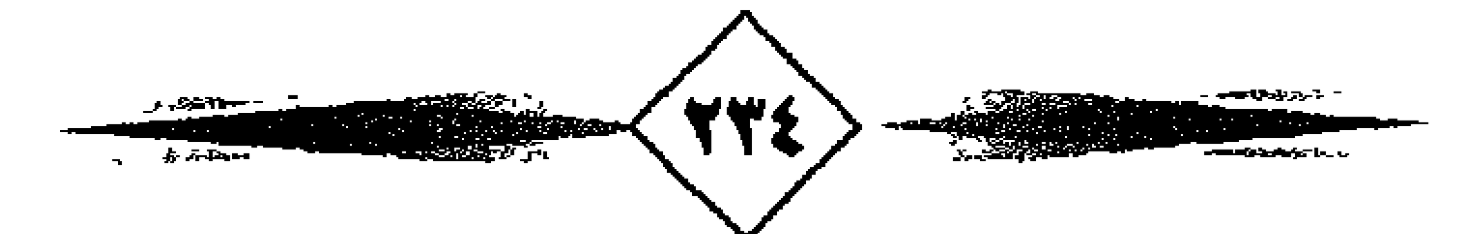
ثانياً: تردد صوت النون فيها حوالي أربعين مرة.

ثالثاً: تردد صوت الجيم ما يقرب من أربع عشرة مرة.

رابعاً: تردد صوت التاء أربع عشرة مرة.

ولهذه العملية الإحصائية أهميتها في التحليل الدلالي عند تفقد مواضع شيوع هذه الأصوات، ومن ثم نلجأ إلى الجداول المبينة الآتية:

(١) ديوان تماثل / ص ١٩.



أولاً: مواضع شيوع صوت السين في القصيدة:

الكلمات الدالة على السين	الكلمة المتعلقة بما يعاديه	أفعال الإنسان	أفعال الواقع
إنسان	النسيان	نسست	طمس
المنسوس	سنى العمر	آسنت	
سين	سنا الأنس	نسنست	
	الأسنة	أسلمت	
	سن	سطرت	
	المسرج		
	مسنة		
	ساعة الميلاد		

من خلال هذه المواضع المشتملة على صوت السين يتبين لنا انسجام طبيعة صوت السين المهموس المرقق مع الحقول اللفظية التي اشتملت عليه وذلك كما يلي:

أولاً: انسجام الطبيعة الصوتية لصوت السين مع الكلمات الدالة على الإنسان مثل (الإنسان، السين، المنسوس) - وهو المطرود من جنات عدن في القصيدة. حيث أوحت الطبيعة المهموسة لهذا الصوت بما في طبيعة الإنسان من هشاشة وضعف دل عليها طرح الشاعر ورؤيته للإنسان حين عبر عنه أنه مخفي (سين)، وأنه منسوس أي مطرود من الجنات.

ثانياً: انسجمت الطبيعة المهموسة لصوت السين مع الكلمات المتعلقة بالكتلة المعادية للإنسان، أو المهدده له بالضعف مثل النسيان، سنى العمر (وهي ذاهبة)، سنا الأنس (الغالب بالطرد من جنات عدن، ساعة الميلاد (الفائتة الغيبية) السن (المتعلق بالوهم والحلم)، كلمة المسرج (المتعلق بالأفكار) - وكذلك المسنة) - إن الكلمات الدالة على الأطراف المعادية للإنسان ناسبها الهمس في صورة السين الذي اشتملت عليه لأنها تشتمل على دلالة الغياب والتخفي.

ثالثاً: اتفقت الطبيعة الصوتية لصوت السين مع الأفعال التي نُسبت إلى الإنسان وهي «نسست» وتدل على الضياع، نسنست أيضاً تدل على الإضاعة والتفريط، آسنت وتدل على تحويل الحي النابض إلى راكد، وأسلمت، وتدل على ضعف القوة وسطرت، وتنتسب للإبداع الشعري. وكل هذه الأفعال أفعال إنسانية ضعيفة في مواجهة كتلتي الأنين. ومن هنا ناسبها إيحاء صوت السين.

كذلك الفعل المنسوب إلى الواقع (طمس) حيث يدل على الإزالة والمحو.

- وفيما يتعلق بمواضع شيوع صوت النون نلاحظ أنها أكثر عدداً من مواضع صوت السين، وببعض التأمل يتضح لنا من الموضع السابق الذي اتخذناه موضعاً كشفياً لتجربة القصيدة من الناحية الصوتية، نلاحظ منطقية هذه الكثرة العددية، ونعني بالموضع الكشفي قول الشاعر:

«أنت سين

بين إنَّين

وإن السين للمجهول (جنة)»

الإنسان وفق الجزء السابق من القصيدة واقع بين أنين، كما صوره لنا الشاعر في عنوان القصيدة تصويراً تعبيرياً حين كتبت كلمة إنسان هكذا إنسـان. وجعله وفق الكتابة متمزقاً لوقوعه بين إنين. والإنين المقصودين: أنه في ساعة الميلاد، وأنة عند الموت أو كما يقول:

«أنةُ في ساعة الميلاد

إشفاقا من الآتي.،

وعند الموت تأنيباً

على التفريط أنة...»

وعند معاينة عدد مرات ورود صوت النون نجدها ضعفي مواضع شيوع صوت السين في القصيدة، وهو ما يساوي وجود (إنين) محاصرين للإنسان.

وبتعبير آخر إن الإنسان في القصيدة (سين) وهو واقع بين أنين أي بين مكابدتين.بما يتناسب مع زيادة عدد مواضع شيوع النون وغلبتها على عدد مواضع شيوع السين. فمواضع

شيوع النون في القصيدة تبلغ حوالي ٤٠ مرةً وهو ما يقارب ضعفي مرات وجود صوت النون.وهذه المعادلة الإحصائية تساوي وجود إنَّين محيطين بالسين (الإنسان) فالإنين ضعفا السين.

ونتلمس مواضع صوت النون في الكلمات الآتية:





الكلمات الدالة على الإنسان	الكتلة المعادلة له أو النائية عنه	أفعال الإنسان	المنسوب للشاعر
الإنسان	أنين	نسنست	جنوني
أنت	جُنة	آسنت	
منسوس	الأكنة	نسست	
سين	أنة(٤مرات)	أنر	
عينيك	تأنيب		
النبض	النسيان		
ظنه	جنح		
النهى	الأسنة		
الأجنة	الأكنة		
مَنْ	سنة		
	مسنة		
	سنى		
	جنان		
	عدن		

هذا فضلاً عن مواضع النون فيما يدل على الظرفية (بين) وحروف الجر (عن)، وأدوات النصب (أن)..

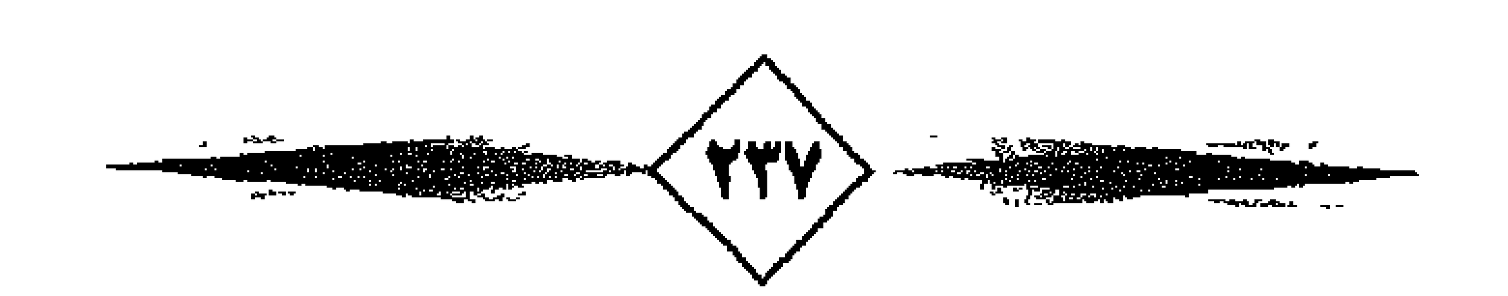
يتضح من خلال المخطط السابق أن الكلمات المشتملة على صوت النون والمتعلقة بالعوالم المعادية للإنسان أو النائية عنه أكثر من تلك الدالة على الإنسان ذاته، بما يشبه الجملة الشعرية السابقة:

"أنت سين

بين (إنين)"

فالإنسان في هذه الجملة أضأل وأصغر من مثبطاته أو القوى المعادية له، ومن هنا كانت نوناته أكثر من سيناته في القصيدة وبما يستنتج من طبيعة صوت السين الدال على الإنسان والذي يتوسط اسمه، ومقارنة هذه الطبيعة بطبيعة صوت النون.

السين كما أشرنا صوت رخوي مهموس مُرّقق، والنون صوت مجهور مخرجه أنفي. نستنتج من هذا وجود فارق كيفي بين الإنسان ومعاديه، من خلال الفرق الصوتي بين ما يدل عليه، وما يدل على الكتل المواجهة له. فالسين وهي قلب كلمة إنسان صوت مهموس يوحي بالضعف





والتراخي. في مقابل قوة صوت النون المجهور المتضمن في الكلمات التي تحيط بالإنسان في (الأنين) المشار إليهما في القصيدة.

نلاحظ كذلك في القصيدة شيوع صوت الجيم في مجموعة من الكلمات المتعلقة بالعوالم التي غمضت على الإنسان وأحاطت حياته بهذا الأنين في الميلاد وساعة الميلاد، هذه الكلمات هي (المجهول) وقد ترددت في القصيدة خمس مرات، وكذلك جنات، دجى، جُنّة، الأجنة، جنح، جواد، المسُرّج، فجرك، جنوني.

ويبلغ عدد مرات تردد هذا الصوت في القصيدة حوالي ١٤مرة. وهو صوت جهوري مركب مزدوج، يضفي على الكلمات المتضمنة له قوة تزيد في الإيحاء بغلبتها على الإنسان ككتلة معادية أو مجهولة، أو مستعصية.

أما صوت التاء فيشيع حوالي ١٤ مرة في كلمات وأفعال مختلفة متعلقة بأطراف التجربة كما يلي:

المجهول	فعل الإنسان	المرجو منه	الشاعر
الآتي	تحيا	تأمل	سطرت
الموت	تمضي	ترجل	
جنات	نسنست		
	آنست		
	نسست		
	أسلمت		

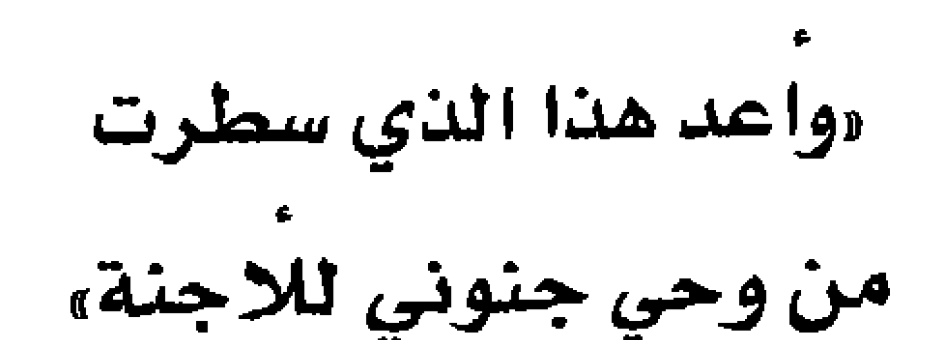
التاء صوت أسناني لثوي شديد انفجاري مهموس، لذا يوحي بقوة الأطراف الدالة على المجهول (الآتي ـ الموت ـ جنات) ويوحي بالمكابدة والمعاناة في الأفعال المنسوبة إلى الإنسان، كما يوحي بصعوبة ما هو مرجو منه:

«فتأمل زفرة الغيب»

«وترجل عن جواد الغابر»

كذلك تصف الطبيعة الصوتية لهذا الحرف مدى مكابدة الإبداع ومعاناته في التعبير عن وصف مثل الإشكالية الإنسانية، وذلك في الفعل الوحيد المنسوب للشاعر: سطّرت، في قوله:



«وأعد هذا الذي سطرت

من وحي جنوني للأجنة»

يزيد الإيحاء بهذا المعنى قوة التشديد أو التضعيف في قوله سطرت الذي يزيد أبعاد المعاناة عمقاً.

. ونلاحظ أن القصيدة اتخذت هيئة خطابية بعينها هي التوجه للإنسان على مدار القصيدة بدءاً من قول الشاعر:

"أيها الإنسان".

وقد التزم الشاعر نبرة الخطاب هذه واستحضار الإنسان باعتباره آخر طوال القصيدة لأن القصيدة إنسانية عامة.

وقد أضفى عليها الطابع الدرامي المعقد مزيداً من الإيحاءات المضافة للطبيعة الصوتية.

كذلك أضفى عليها المناخ الدرامي المراوحة بين الأساليب التقريرية والإنشائية الاستفهامية، كما في قوله:

«كيف تحيا في دجى المجهول مجهولا

بروح مطمئنة؟؟

وأين تمضي أيها المجهول

فالمجهول أرض في دروب الحلم أضعاف الأكنة...»

ثم أسلوب الأمر: « فتأمل زفرة الغيب»

و «أعر

وأجر / وأعد / وأعد».

- تحليل المقاطع الصوتية:

نخضع ذات القصيدة لزاوية أخرى من التحليل الإيقاعي، وهي تحليل المقاطع الصوتية لتحليل المزيد من الدلالات غير المباشرة للتجربة.

ولتيسير التحليل نستعير رموز المقاطع الصوتية من الدكتور علي يونس في كتابه "نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي"، حيث يشير إلى المقطع الصوتي القصير بالرمز(٧)، وللمقطع الصوتي الطويل بالرمز (-). وتبعاً لهذا نتابع القصيدة من بدئها، في شكلها، ووفق تقسيمها على تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن وفق المقاطع.

• الفقرة الأولى:

١ . "أيّها الإنسان

٢ . يا من طمس الواقع ظنّهُ"

الهيئة العروضية والمقطعية:

	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة
١ . أيها الإنـ / سانُ		
ـ٧ـ ـ / ـ٧	ـ٧ـ	٩
٢ . يا من / طمس الوا / قع ظنّه		
ـ ـ / ٧٧ ـ ـ / ٧٧ـ ٧ /		

• الفقرة الثانية:

٣ . أنت (سينٌ)

٤ . بين (أنين)

٥ . وإن السين للمجهول (جُنّة)...

الهيئة العروضية والمقطعية:

أنت سينٌ /

ـ٧ـ ـ

بين أنين / نِ

ـ٧ـ ـ / ٧

وإن السـ / سين للمجـ هول / جُنَّة

	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٧ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ٧		
	ـ٧ـ	١٣

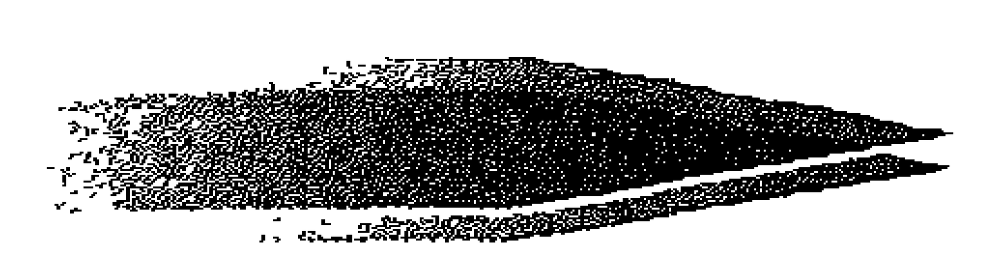
• الفقرة الثالثة:

٦ . كيف تحيا في دجى المجهول مجهولاً

٧ . بروحٍ مطمئنة.؟.؟

كيف تحيا / في دجى المجـ / هول مجهو / لاً

ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ



بروحٍ / مطمئنة

ــ٧ / ــ٧ ــ٧ ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
ـ٦ـ	١٤

٥ الفقرة الرابعة:

٨ـ أين تمضي أيها المجهول.؟.

٩ـ فالمجهول أرخى

١٠ـ في دروب الحلم أضعاف الأكنَّة...

أين تمضي / أيها المجـ / هول

ــ٧ / ــ٧ــ / ٧ـ

فالمجـ / هول أرخى /

ــ / ــ٧ــ /

في دروب الـ / حلم أضعا / ف الأكنة

ــ٧ ٧ / ــ٧ــ / ــ٧ــ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
ـ٩ـ	١٩

٥ الفقرة الخامسة:

١١ـ ورمى قبلك أنَّة...

١٢ـ ورمى بعدك أنَّة...

ورمى قبـ / لك أنَّة

٧ ٧ ــ / ٧ ٧ ــ

ورمى بعـ / ـدك أنَّة

٧ ٧ ــ / ٧ ٧ ـ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
ـ٩ـ	ـ٧ـ

• الفقرة السادسة:

١٣ - أنَّة في ساعة الميلاد

١٤ - إشفاقاً من الآتي.، .

١٥ - وعند الموت تأنيباً

١٦ - على التفريط أنَّة...

أنَّة في / ساعة الميـ / لاد

٧ـ / ـ ـ٧ـ / ـ٧ ٧ـ

إشفا / قاً من الآ / تي

ـ / ـ ـ٧ـ / ـ ـ

وعند الـ / موت تأنيـ / باً

ـ / ـ ـ٧ـ / ـ ـ٧

على التفـ / ـريط أنَّة

٧ ـ٧ـ / ـ ـ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
١٠	٢٢

• الفقرة السابعة:

١٧ - أيها (المنسوس) من جنَّات عدنٍ

١٨ - كيف (نسنست) سنا الأنس

١٩ - و(آسنتَ) رحيق العقل بالنسيان

٢٠ - (نسَّست) سنِّى العمر إخفاقاً

٢١ - وأسلمت (النهى) في جنح وعى للأسنَّة

١٧ - أيها المنـ / سوس من جنـ / نات عدنً /

ـ ـ٧ـ / ـ ـ٧ـ / ـ ـ٧ـ

كيف نسنسـ / ت سنا الأنـ / س

٧ / ـ ـ٧٧ / ـ ـ٧ـ

وآسنـ / ت رحيق الـ / عقل بالنسـ / يان



٧٧ـ / ٧٧ــ / ـ٧ــ / ـ٧

نسسّـ / ت سنّى الـ / عمر إخفا / قاً

ــ / ٧ ٧ ٧ـ / ـ٧ــ / ـ

وأسلمـ / ت النهى في / جنـح وعى / للأسنة

٧ــ / ـ٧ــ / ـ٧ــ / ـ٧ـ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٢٢	٣٨

○ الفقرة الثامنة:

٢٢ ـ فتأمل زفرة الغيب

٢٣ ـ بأطراف الأعنة..."

٢٢ ـ فتأمل / زفرة الغيـ / بـ

٧٧ــ / ـ٧ــ / ٧

بأطرا / ف الأعنة

٧ــ / ـ٧ـ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٧	٩

○ الفقرة التاسعة:

٢٤ ـ حين أبدى باهر الحلم

٢٥ ـ لعينيك بثوب الزيف سِنَّهْ

حين أبدى / باهر الحلـ / مِ

ـ٧ــ / ـ٧ــ / ٧

لعينيـ / ك بثوب الز / زيف سنَّه

٧ــ / ٧٧ــ / ـ٧ـ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٨	١٢

○ الفقرة العاشرة:

٢٦ ـ وترجَّل عن جواد الغابر

٢٧ ـ المُسرج بالوهم

٢٨ ـ وأفكار مُسنَّة...

وترجَّل / عن جواد الـ / غابر الـ

٧٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ

مسـ / ـرج بالوهـ / ـم

ـ / ٧٧ ـ ـ / ٧

وأفكا / رٍ مُسنَّة

٧ ـ ـ / ٧٧ ـ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
١١	١٣

○ الفقرة الحادية عشرة:

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٢٠	٢٣

٢٩ ـ وأعر للوعي عقلك.

٣٠ ـ وأجر بالنبض قلبك.

٣١ ـ وأنر بالطهر فجرك.

٣٢ ـ وأعد هذا الذي سطرتُ

٣٣ ـ من وحى جنوني للأجنة

٢٩ ـ وأعر لـ / وعى عقلك

٧٧ ـ ـ / ـ٧ـ ٧

وأجر بالنـ / نبض قلبك

٧٧ ـ ـ / ـ٧ـ ٧



وأنر بالط / طهر فجرك

٧٧ -- / -٧-

وأعد هـ / ذا الذي سط / طرتُ

٧-٧٧ / -٧-- / -٧

من وحـ / ى جنوني / للأجنة

-- / ٧٧ -- / -٧-٧

٥ الفقرة الثانية عشرة:

٣٤- وأعد هذا الذي سطرتُ

٣٥- من وحى جنوني للأجنة

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
-٩-	١١

ooo

نتوصل من خلال التحليل السابق لمواضع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة في هذه القصيدة عدة نتائج ترتبط بالدلالة العامة للقصيدة وهي:

أولاً: غلبة المقاطع الطويلة عامة على القصيرة إذ تبلغ مئة وتسعين مقطعا في مقابل مئة وثلاثة وعشرين مقطعاً قصيراً، مما

يتناسب مع دلالة القصيدة التي تصور الإنسان واقعاً بين المجاهيل والغوامض والمكابدات. أي أن غلبة المقاطع الطويلة ناسبت ما يحيط الإنسان من قوى كونية ومن أنين في الميلاد وأنين عند الموت حيث أوحت المقاطع الطويلة كثيرة المواضع باستطالة، وقوة هذه القوى الكونية.

ثانياً: تتأكد لنا هذه الدلالة من معاينة كل فقرة في القصيدة ومعاينة مقاطعها وأنواعها. ففي الفقرة الأولى منها التي يوصف فيها الإنسان بطمس الواقع لظنه وغلبة له، تتناسب هذه المقاطع الطويلة مع هذه الدلالة، حيث تؤكد هذه المقاطع قوة الواقع كذلك في المقطع الثاني الذي يصف فيه الشاعر هوية الإنسان: هذا الـ (سين) الواقع بين كتلتين من الأنين.

وكذلك في الفقرة الثالثة التي تصف حياة الإنسان مجهولا في دجى المجهول بما يتناسب مع غلبة المقاطع الطويلة الموحية بغلبة هذا المجهول وضآلة الإنسان قبالته.

وفي الفقرة الرابعة حيث يصف الشاعر كيف أرخى المجهول أكنته على الإنسان تتضاعف عدد المقاطع الطويلة بالقياس إلى القصيرة تماما مثلما غلب المجهول هذا الإنسان وأرخى عليه الأكنة والأغطية

ثالثاً: يزداد عدد المقاطع القصيرة في الفقرة الخامسة في قول الشاعر:

«ورمى قبلك أنة

ورمى بعدك أنة»

ويبلغ عدد المقاطع القصيرة تسعة مقاطع بالقياس إلى الطويلة التي يبلغ عددها سبعة مقاطع. وتتناسب هذه الغلبة مع الدلالة الموحية بالعجز في هذه الفقرة، فالشاعر يصور الإنسان عاجزا. مقيدا محبوسا بين كتلتين من الأنين والألم. الدلالة هنا هي دلالة العجز والقيد والشعور بالانحباس. من هنا تناسبت معها زيادة المقاطع القصيرة وغلبتها على الطويلة بما توحي به المقاطع القصيرة من انكتام وقيد على عكس الطويلة التي توحي بالرحابة والامتداد وإطلاق الصوت.

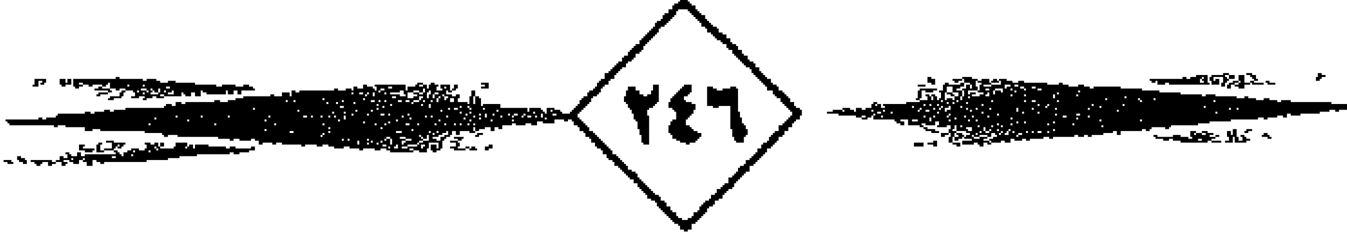
رابعاً: تتفوق مرة أخرى المقاطع الطويلة عدديا على المقاطع القصيرة في الفقرة السادسة لتصف قوة الكتلة المعادية للإنسان: كتلة الموت والألم والمعاناة عامة. وكذلك في الفقرة السابعة.

خامساً: يتقارب عدد المقاطع القصيرة والطويلة في الفقرة الثامنة حين يتجه الطرح الشعري إلى اقتراح الخلاص، وطرح الوعي نجاة من الهلاك، فتتساوى الكتلتان أو تكاد المقاطع الدالة عليهما أن تتقاربا.

وهكذا نتلمس الفروق طفيفة بين عدد المقاطع القصيرة والطويلة في بقية الفقرات حين تزداد نبرة الخلاص قوة، وتتخذ القصيدة طريق البحث عن النجاة كما في الفقرة الحادية عشرة والثانية عشرة الأخيرة حيث يقترح الشاعر للإنسان الوعي والنبض والطهر نجاة، يقترح له الإدراك والإحساس والفضيلة. وبهذا الطرح تعتدل كفتا الميزان: الكتلة المعادية وكتلة الخلاص في التجربة الشعرية

• يتضح لنا مما مر أن الإيقاع يتجاوز في حدوده الوزن والقافية ويتعدى هذا إلى تفجير إمكانات اللغة المختلفة بكل طاقتها الدلالية ((الوزن ينحصر في كم محدود متساو من التفعيلات، أما الإيقاع فمتسع لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشربا بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكم التفعيلات ومخارج الحروف))[1]

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٦٣٠.





الإيقاع الشعري مصدر من مصادر الدلالة للتجربة الشعرية مصدر خصب منتج وموح استطاع شاعرنا أن يتمرأى دلاليا من خلاله، وأن يدلنا على وقوفه على أحد أسرار الطرح الشعري المعاصر.

ooo

الفصل الرابع

البنية المعمارية للقصيدة

o البنية الغنائية للشعر العربي القديم:

البنية الفنية للقصيدة ليست هيكلا خارجيا يؤطر القصيدة وليست إطارا للزينة نكتفي بوصفه وتعيينه وتسميته.

إن بنية القصيدة تعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية بل تتجاوز ذلك في قيمتها ـ لتعبر عن إحساسه ببناء الحياة ((فالبناء الفني يعني الرؤية المعمارية للهيئة التي وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر، ويجمع في طياته تفاصيل اللغة والإيقاع والصورة والأساليب، ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية سواء أكانت هذه الروح غنائية أم ملحميَّة درامية))[1]

- ومثلما نحتج للغة الشعرية بأنها جسد النص وعصبه، ونحتج نقدياً للصورة بأنها لسان الخيال الشعري، ويحتج النقاد للأسلوب والإيقاع الموسيقي لأنهما لغة الانفعال وتمرئى الوجدان، ينتصر النقد للبنية الفنية للقصيدة حتى يقول بعض النقاد ((إن القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي نقده إلا انطلاقا من بنية التعبير))[2]

- غلبت البنية الغنائية على القصيدة العربية القديمة، وصنف كثير من النقاد الشعر العربي الجاهلي وهو النموذج بأنه شعر غنائي[3] بل اعتبر الشعر العربي عامة في صورته القديمة شعرا غنائيا، لم يدرك الآفاق الملحمية أو التمثيلية.

- واعتبرت الطبيعة الغنائية لهذا الشعر سببا مسؤولاً عن قولبته الإيقاعية في هيئة نمطية مكرورة من الأوزان والقوافي وأنماط الموضوعات ـ أو كما سميت الأغراض ـ وهيئة طرحها أيضا في القصيدة.

---

(١) العقيدة العربية المعاصرة / ص ٧٢٩

(٢) ادونيس / سياسة الشعر ص١٥٢

(٣) يعد د. شوقي ضيف من هؤلاء النقاد. وقد طرح هذا الرأي في كتابه ((العصر الجاهلي))

- واتهم القالب الموسيقي الموحد الثابت الممثل في الأوزان والقوافي بأنه سبب الطبيعة الغنائية للشعر العربي القديم، حتى استطاع هذا الشعر أن يدخل مدار فرضيات التجديد في العصر العباسي على يد الشعراء الشعوبيين أمثال بشار وأبي العتاهية وأبي نواس، وأدرك الشعر العربي آنئذ مذاقات جديدة من التقفية والأوزان، ساهمت في طلوع الموشح الأندلسي في المغرب، كما أدرك الشعر العربي مذاقات جديدة كالبنية الفنية من خلال وجود الحوار الشعري في بعض نماذج القصيدة العربية في العصر العباسي خاصة.

- وكان التجديد في البنية الفنية، أو العثور على البنية الفنية المماثلة لهيئة التجربة في باطن الشاعر أحد أحلام الشعراء المجددين في جسد القصيدة العربية في العصر الحديث، كانت أحد المطامع الفنية المؤرقة لهم في بحثهم الدائب عما يماثل تعقد حياتهم الفكرية والفنية والسياسية والاجتماعية في هذا العصر.

وقد دار الصراع بين كتلتي التجديد والتقليد الممثلين بدئيا في المدارس الرومانسية أو الابتداعية وبين رموز التقليد في مجال الشعر مثل أحمد شوقي وحافظ وغيرهما - دار الصراع - حول البنية الغنائية من بين ما دار، وكانت أساسا من أسس الهجوم على الشعر العربي التقليدي، ذلك لأن البنية الغنائية ((تعكس ميل الشاعر القديم إلى اجترار تجربته لا تنظيمها، بما يعني وقوعه تحت سيطرة هذه التجربة لا العكس ومن ثم يسهل على الشاعر استخراج مخزونه اللفظي والتقفوي، والحفاظ على قالبه الوزني بما يمنح التجربة رؤية أحادية تعكس إحساس الشاعر وانفعاله بتجربته أكثر مما تعكس موقفه الفكري))[1]

وقد ظهر التجديد في بنية القصيدة في الطرح الشعري للمدرستين: الواقعية والحداثية، حيث قدم الشعراء بنىً فنية أفادت من الفنون المختلفة كالمسرح والقصة والسينما وإنشاد الجوقة في المسرح اليوناني.

وتعد هذه الأنماط معادلا فنيا لتعقيد الحياة الحديثة في مجالات الفكر والفن والثقافة وفي إيقاع الحياة عامة بما انعكس على علاقة الإنسان بالوجود وصراع الإنسان مع معضلات الحياة.

وقد تعددت أنواع البنى الفنية مابين البسيط والمعقد على الصعيد الدرامي وظلت البنية الغنائية طرحا فنيا دراميا بسيطا متجاوزاً مع البنى الفنية ذات البعد الدرامي المعقد المسرحي والقصصي وغير ذلك مما أشرنا إليه

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص ٧٣٠

٥ أنواع البنية الغنائية في شعر حسن الزهراني:

- تتعدد أنماط البنية الفنية في هذه المجموعة الشعرية، ويعبر التعدد ذاته عن مذاقات مختلفة للتجربة الشعرية، وعن مراحل متنوعة من مراحلها. ويعبر عن قضية هامة في هذه المجموعة عن موقف الشاعر ذاته من قضايا الضمير الجمعي، وموقفه أو يقينه من قيمة دور الشعر في التعبير عن الضمير الجمعي أيضا.

وتعد البنية الغنائية بنية فنية أساسية في شعر حسن الزهراني على مدار مجموعته الشعرية الكاملة، بما يتسق مع اعتقاد الشاعر في دوره الفاعل في المجتمع وتبنيه للنظرة العربية القديم لموقع الشاعر وقيمة الشعر في الحياة وفي المجتمع، كما أشرنا في الفصل الأول من هذه الدراسة.

ويتسق تردد البنية الغنائية في كثير من مراحل هذا الشعر مع ارتكاز الشاعر على ركيزة التراث في تكوينه الفكري وتوجهه الفكري أيضا بما انعكس في شعره على أسلوب التناص وفي أنواع الرموز الفنية في الصورة الشعرية. يدل كل هذا في مجموعه على هارمونية فكرية في تكوين الشاعر وفي تجربته الشعرية بما يوجد في شعره هارمونية فنية.

إن شاعرنا يتبنى الثقافة التراثية، ويولى التراث ثقته وولاءه الوجداني ويطالب بالأصالة والشخصانية في الشعر ومن هنا تتسق وتتناغم جميع مواقفه الشعرية في قصائده، حيث يهيمن التراث على مواضع التناص ومصادره، ويهيمن التراث على رموزه التاريخية في صورته الشعرية، ويبرز التراث قوته في فخامة لغة الشاعر ومعجمه أو قاموسه الشعري، وتتجلى الرؤية التراثية في موقف الشاعر من قضية جدوى الشعر ودور الإبداع وقيمة الشاعر ومسؤوليته عن التعبير عن قضايا الواقع.

إن كل هذا ينسجم ويتناغم مع تسيد البنية الغنائية للبنى الفنية في التجربة الشعرية للشاعر، من حيث إن هذه البنية هي النظام الفني للقصيدة العربية التقليدية.

وليس معنى هذا أن هيمنة البنية الغنائية على شعر حسن الزهراني موقف فني ناتج عن تخطيط مسبق واختيار متعمد ولكنه موقف نابع من الانسجام العام التلقائي الفطري بين الرؤى الفكرية والهيئة الفنية للتجربة ككل لا يتجزأ ولا ينفصم ولا تتفاوت فيما بينه.

المفهوم الجديد للطلل في شعره:

- يطالعنا الشاعر في قصائده ذات البنية الغنائية بملامح جديدة للإطلال بمفهوم جديد للطلل مستنسخ من الوعي الشعري القديم الذي خلفه لنا امرؤ القيس في قوله الذائع

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

أو الطلل الذي خلفه لنا من قبله كما أشار في قوله:

عوجا على الطلل المحيل لننا نبكي الديار كما بكا ابن خذام

يقدم شاعرنا طرحا أصيلا لأطلاله، ويستهل الكثير من قصائده الغنائية بمقدمة طللية ذات مذاق خاص.

يطالعنا الطلل في قصيدته ((أشلاء.. الضياء))، في العنوان والمقدمة، حيث يبدؤها الشاعر بقوله:

قف بنا...... قف بنا
حول أطلال هذا الضياء
الذي كان صرحا
تسامق فوق النجوم
وأوغل في كأدات التخوم..
بإصرار (آبائنا)
قبل أن يلج (الجبن)
في عمق أصلابهم[1]

الطلل هنا جماعي والمائت هو ((الجميع))، هو الذات الجمعية والمجد القديم، ومثيرات الفخر والشمم. الطلل هنا ليس بقايا الديار والدمن والأثافي الملموسة المعاينة بالحس، بل هو أطلال الضياء أطلال معنوية لمائت عاينه الشاعر بحسه وإحساسه وروحه.

والشاعر لم يكتف باستنساخ موقف سلفه القديم في الوقوف على الطلل بل إنه يستعيد صوته في عادة استيقاف الصحب التي اُعتبر امرؤ القيس أول من سنها في الشعر. والشاعر هنا لا يوقف صاحبيه بل يوقف ذاتا واحدة يستوقفها وهي (أناه): الأنا بمعناها الفردي، والأنا بالمعنى الحضاري الجمعي.

ويتخذ طلله ملامح ذاتية فردية تنسجم مع البنية الغنائية في قصيدة (الساكن المسكون). فالطلل هو المكان الذي خلا من الأم برحيلها، هو هذا المكان الحامل لذكرياتها وملامحها وصوتها وآثارها. يقول الشاعر:

---

(١) قطاف الشفاف / ص ١١٠



أرى الدمع من عيّني جفت منابعه ... عشية عانقت المكان أوادعه

مكان له في عمق روحي محبة ... تخالط نبضي في الفؤاد مرابعه

مكان تسامت فيه أحلى مباهجي ... سرورا سقتني شهد حب طلائعه[١]

ويعد هذا المطلع مقدمة للحزن والطلل معا يعد استعادة ظاهرية لصوت الشعر العربي القديم، لكنه في حقيقة التجربة استعادة للحزن الماثل في ظاهرة الأطلال، ارتكازا على تجربة الطلل القديم، ارتكازا بالتجربة الخاصة داخل الصوت القديم، تأكيدا للأصالة من جهة والقدرة على الامتداد داخل التراث من جهة، وإثبات قدرة التراث على احتضان الوعي الشعري المعاصر والطرح الشعري الجديد.

- وفي (أطلال الآمال) يطرح الشاعر وعيه الجديد لأطلال هذا الجيل، أو طرحه الجديد لمفهوم الطلل في وعينا المعاصر ومعاناتنا المعاصرة، فيصف الطلل في هذه القصيدة بأنه العمر الضائع المهدر لأبنائنا الذين يكابدون طرق التحصيل العلمي بلا أمل في المستقبل المشرق[٢] وفي ((مرثية الصباح)) يطرح الشاعر دلالة جديدة للطلل، يصور طلل الشباب، وينعى الذات ويبكيها. يقول الزهراني:

طوى طرس أحلام الشباب مشيبها ... وصفق في أصقاع روحي نعيبها

تعالى زئير الوجد في مهمه النوى ... عليها وأصغى للنحيب نحيبها

ويقول في بكاء الذات، ووصف مكابداتها في ذات القصيدة:

بكيت على نفسي دما شق مهجة ... تساوى لديها داؤها وطبيبها

وربي لقد أبدى لي الدهر ناجذا ... وشمر عن ساق مسجّى طليبها[٣]

إن الشاعر يجدد للنقد قضيةً ظنناً أنها أُغلقت وانتهت مع توالي مسيرة التجديد في حياة القصيدة العربية المعاصرة وارتكازها على قيم جمالية وتعبيرية ابتعدت إلى حد بعيد عن جذورها القديمة.

القضية التي يثيرها شاعرنا هنا ويفتح ملفها هي مدى قدرة الشاعر المعاصر على استلهام البني التعبيرية التراثية، ومدى قدرته على إيصال تجربته الشعرية من خلال هذه البني التعبيرية، بل ومدى قدرة التراث ذاته على التصدي لأشكال التعبير الشعري المعاصر، وتطور الحياة ذاتها، مدى القدرة على التحدي وإثبات استمرارية العطاء.

---

(١) قطاف الشفاف / ص ١٢٦

(٢) قطاف الشفاف / ص ٢٢

(٣) أوصاب السحاب / ص ١١٦

- الشاعر يتحدى هنا بتراثه، يتحدى بقيمة تعبيرية تراثية ومنهج فني أساس في جسد القصيدة العربية القديمة وهو ما سمي نقدياً بـ المقدمة الطللية وأقول يتحدى لأن استعادة هذا النهج الشعري القديم في وقتنا المعاصر قمة التحدي. فقد قوبل هذا النهج بالرفض والتجاوز والاستبدال في عصره من خلال طرح الشعراء الصعاليك لمقدمة شعرية مميزة لهم معبرة عن حياتهم النفسية والفكرية الخاصة، وهي المقدمة التي أسماها د. يوسف خليف بمقدمة الفروسية، واقترحت أن تسمى بـ مقدمة ((الاغتراب)).

كما قوبل هذا النهج بثورة فنية حقيقية في العصر العباسي على يد الشعوبيين من الشعراء خاصة، والذين سخر أحدهم من هذه الثيمة اللازمة في مطالع القصائد فقال أبو نواس:

قل لمن كان على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس

وطرح الشعراء في هذا العصر رؤى فنية متعددة لمطالع القصائد، منها المطلع العمراني أو مقدمة العمران، ووصف القصور والحياة والمطر بديلا عن مقدمة الطلل (الموت - الفناء - الماضي) كما طرح بعضهم مقدمات أخرى منها البدء بالتجربة الشعرية ذاتها دون مقدمات، ومنها المقدمة الخمرية. وامتد هذا التغيير إلى جسد الكثير من القصائد وتناهى فيما بعد إلى الموشحة الأندلسية التي ابتدأ كثير منها بالمطر ووصف الربيع والحياة والجمال، كم في موشحة لسان الدين بن الخطيب:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

ومن هنا كانت ثورة دعاة التجديد في عصر النهضة الأدبية شديدة على شعراء التيار التقليدي الذين استعادوا مرة أخرى قيمة الطلل في قصائدهم، تحت زعم إحياء الشعر العربي القديم في نماذجه القوية والحفاظ على التراث / الهوية.

فكانت الثورة على شعر أحمد شوقي والبارودي ورفاقهما في هذا النهج الشكلاني.

شاعرنا يعود في مجموعته الشعرية المعاصرة ليستعيد ثيمة البكاء على الطلل ويستهل بها بعض قصائده بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة من الصراع بين النزعة إلى التجديد، والرغبة في تقليد الشعر العربي القديم والثبات على مواصفاته.

من هنا وصفنا هذا الطرح الشعري بالتحدي والجرأة. مكمن التحدي والجرأة الفنية يقع في إثارته لقضيته ثم تجاوزها بما استجد على مساحة الإبداع من قضايا التعبير الفني. هذا وجه من وجوه الجرأة الإبداعية.

أما الجرأة الإبداعية الحقيقة فتكمن في نجاح الشاعر في خلق دلالة شعرية جديدة، من ثيمة تعبيرية قديمة، فقد عبر من خلال ثيمة الطلل التراثية عن معنى جديد، وإحساس أصيل بالزمن، بالفائت، بالشجن، بالمكان، بالوجود.

الطلل في هذه المواضع من شعره - وفي مواضعه الأخرى - هو المتهدم الفائت، هو الفراغ الدال على الغياب، غياب الأحبة، غياب الشباب والعمر، غياب الأماني والحلم، غياب المعنى، والجدوى والقيمة.

- تكتسب هذه الدلالات عمقا من خلال طرحها في ثيمة الطلل التعبيرية التراثية، لأنها تكتسب من خلال البعد الزمني للطلل قوة وسحرا، وتبدو وكأنها حملت إلينا كل مشاعر الشجن الإنساني والألم الإنساني عبر هذه القرون.

وكأن الشاعر لا يستعين هنا بـ ثيمة تعبيرية، بل يستعين ويستعيد القوة الروحية والشعورية الساكنة في المقدمة الطللية في الشعر العربي القديم، والتي تراكمت عبر توالي البكاء على الطلل، إنه يستعيد قوة الزمن والتاريخ والأصوات الإنسانية الباكية على الطلل، فيسكن فيها - في هذه الأصوات - ويبكي على طلله من خلالها ليضيف إلى صوته الباكي قوة، ويكسبه بعدا إنسانيا. ويدلنا على استمرار ثقته في قدرة التراث على الالتحام بالتجربة المعاصرة.

○ مقدمات الحزن في قصيدته الغنائية :

وتبدو مقدمات الحزن أو (مطالع الحزن) جزءاً أصيلا من القصائد الغنائية للشاعر وجزءاً أصيلاً من مناخ التجربة.. يقول في (مصباح الصباح):

قطفت من باسقات الحزن تنهيدا

وعاصف الخوف يسقي العين تسهيدا[1]

لي في مجرات كون الهم بوصله

تسير بي في قفار الآه تنكيدا

ويقول في قصيدة (واعراقاه):

جاءني الصوت من سحيق الغياهب

ورفات (الرشيد) صف الكتائب[2]

حاصرت مهجتي تباريح صمت

(أولمت) زفرتي لجوع الكواكب

---

(١) ديوان قطاف الشفاف ص٦٢

(٢) ديوان قطاف الشفاف ص١٣

وفي اطلال الآمال يقول:

كتمت لهيب قلبي رغم أنفي | أقرّ بما جرى: حينا: وأنفي[1]
أرى مستقبلا مرا أمامي | وعمرا حافلا بالهم خلفي

وفي (نصف جواب) يبتهل إلى الحبيبة أن تنجيه من الحزن؟ ويقول:

رفري في دمي
غردي في فمي
لملمي من قفار
الأسى أعظمى[2]

ويقول في (دانة الأحلام):

نار الأسى في عود قلبك تعزف | وهواك من غير المحبة يعزف[3]

وفي قصيدته ((حتى متى) يقول:

حتى متى يئد الظلام ضحانا | ويئن من طول المقام أسانا[4]

والحزن هو مطلع قصيدته (رحيق الشجن) حيث يقول:

(يارحيق الشجن
هذه الأرض قلبي)[5]

وهو مطلع أشلاء.. الضياء، كما عاينا منذ قليل في قوله:

قف بنا.. قف بنا
حول أطلال هذا الضياء[6]

وكذلك قصيدته الساكن المسكون التي يقول فيها:

أرى الدمع من عيني جفت منابعه
عشية عانقت (المكان أوادعه)[7]

---

(١) ديوان قطاف الشفاف ص٢٢

(٢) ديوان قطاف الشفاف ٢٨

(٣) ديوان قطاف الشفاف ص ٤٥

(٤) ديوان قطاف الشفاف ٩٧

(٥) ديوان قطاف الشفاف ص ١١٩

(٦) ديوان قطاف الشفاف ص ١١٠

(٧) ديوان قطاف الشفاف ص ١٢٦

والحزن عربي (بابلي) معتق في قصيدته (صوتان) حيث يقول:

ونهر من الشجن

البابلي الذي

مد في قفر

روحي ضفافه[1]

والحزن يسكن جسد الشاعر وجسد القصيدة، فيقبعان معا في بنايات كئيبة يحتسيان قهوة الخوف، يقول الشاعر فيه:

معا:

نحتسي قهوة

الخوف

ياقلمي

في صباح الكآبة

ويقذفنا

الهم من كفه

ناشرا

في دروب الأماني

ضبابه[2]

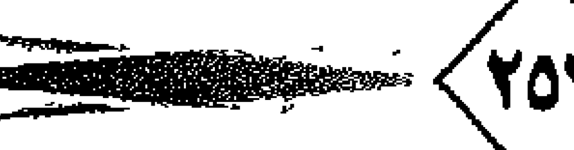
مقدمات الحزن هي مطالع قصائد الشاعر منذ بداية رحلته الشعرية، وهي مطالع كثيرة من قصائده في مرحلته الشعرية المتأخرة، كما طالعنا في المواضع السابقة من ديوانه (قطاف الشفاف) حيث تحتل مطالع الحزن مقدمات خمس عشرة قصيدة من مجموع ثلاثين قصيدة في هذا الديوان بما يوجه عنوان الديوان (قطاف الشفاف) إلى دلالة تتعلق بهذه الظاهرة، حيث يبدو القطاف هنا هو القصائد التي اقتطفها الشاعر من حزنه وخوفه وتوجسه من الآتي.

وهنا نقول إن الغنائية في شعر الزهراني بنية فنية دفعه إليها هذا المناخ الشعوري العام لقصائده: مناخ الحزن والخوف والأسى الذي يجد في هذه البنية متنفسا للبث والشكوى واستعادة التجربة كما تعبر البنية الغنائية عن الموقف الفكري العام للشاعر من التراث.

---

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص١٣٠

(٢) ديوان قطاف الشفاف ص ١٥٣





◦ البنية الدرامية ذات التقنية السينمائية:

يعتمد الشاعر على تقنية التصوير السينمائي وكتابة السيناريو في بعض قصائده المتأخرة التي أكدت إفادته من الفنون المعاصرة وطرق تعبيرها المميزة.

- يبدأ الشاعر قصيدته (صوتان) بما يسمى باللقطة العامة في فن السينما، فيحدد مفردات أو عناصر المشهد العام من القصيدة على غرار المشهد السينمائي، يقول:

(نجمة في السحر

وبقايا قمر

وهدوء

على شرفة الليل

طوق

خصر المسافة...

ونهر من الشجن

البابلي الذي

مد في قفر

روحي ضفافه...)[1]

عناصر هذا المشهد كونية وهي: النجمة، القمر، الليل.

يتضافر مع هذه العناصر شجن قديم ممتد في روح الشاعر وينسجم مع المناخ الذي أشاعته العناصر الكونية.

ثم يعرض الشاعر (لقطة متوسطة) تقترب بنا من تجربته، وتوغل بنا في الخاص المتصل بهدده التجربة، يقول:

(وصوتان:

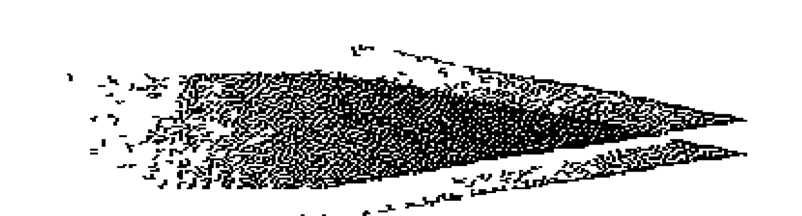
صوت المؤذن

يزجره النوم

من طرق أسماعنا

فيهز القلوب

(١) ديوان قطاف الشفاف ص ١٣٠



فتنفتح أبوابها

لخطا. السائرين

إلى الله:

كل الدروب...

وينمو على

شاطئ الصمت

غربي موج

الدجى:

صوت (ديك)....)

تعتمد هذه اللقطة المتوسطة على الأصوات، لا على المناظر أو المشاهد كما مر بنا في (اللقطة العامة). ويتصدر اللقطة المتوسطة صوتان:

صوت المؤذن الذي وصفه الشاعر بأنه يطرق أسماع القلوب، فتفتح أبوابها، ويستقبل خطا السائرين إلى الله.

وفي عزلة ما، في مكان ما من الليل، من النفس، من الذكرى أو في جزء من الصمت غربي موج الدجى يقبع صوت (الديك)

- (الديك) هو جزء من هذه اللقطة محتجز في حيز من اللون والصوت، أي في حيز من المسافة والزمن، حيث نما صوته على (شاطئ الصمت) غربي موج (الدجى). نما صوته من تضافر الصمت والدجى الموحيان معا بالوحشة والعزلة والتشرنق.

- من قلب هذا المشهد (اللون صوتي) أو (الصوت لوني) يطلع صوت الديك ليؤذن وحده للشاعر قائلا:

((فقم

أيها الشاعر

العبقري

أعطنا مالديك

سيلجمك

الفجر

والغدر

والقهر

والحبر

والقلم المستعار

الذي في يديك....!!!!

فهون عليك

فقد رحلت

بعض أحزان

قلبك منذ

الصبا

ثم عادت إليك...

ثم عادت إليك...)

الوجود في هذه اللقطة المتوسطة ينقسم إلى كتلتين هما المجتمع برمته ويمثل كتلة، والشاعر بمفرده ويمثل الكتلة الثانية، ومن ثم يطلع في هذا الكون أذانان: أحدهما بصوت المؤذن ويتوجه للضمير الجمعي أو الكتلة الأولى، والآخر هو الديك: (مؤذن الشاعر)

ويحمل أذان الديك للشاعر رسالة هي مزيج من:

الأمر

التحذير

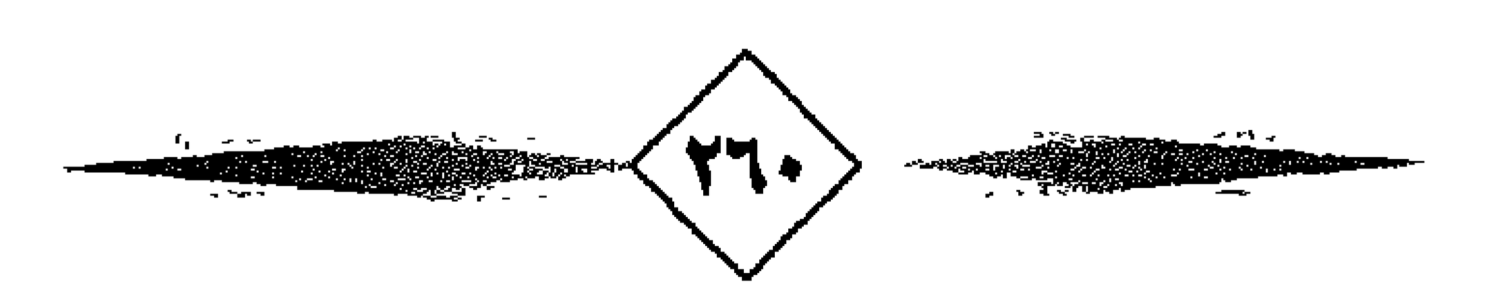
المواساة

أما الآمر فهو أمر بالإبداع: (أعطنا ما لديك) وهو يأمره بنشر قصيده على مساحة واسعة تشمل الجميع، إنه يأمره بأن يؤدي رسالة عامة للمجتمع، وأن يكون شاعر الجميع، وهذا الأمر يتسق مع الرؤيا التي طرحناها سابقا في موقف الشاعر من غاية الشعر وعلاقته بالضمير الجمعي.

أما التحذير فهو تحذير من قوى الاستلاب، ويبدو في قوله:

((سيلجمك

الفجر




والغدر

والقهر

والحبر

والقلم المستعار

الذي في يديك...(111))

قوى الاستلاب أو المثبطات التي تتهدد كيان الشاعر وكيان القصيدة في هذه الرسالة التحذيرية: (الفجر، الغدر، القهر، الحبر، القلم المستعار).

الأخطار التي تهدد كيان الشاعر هنا أنواع: منها ما يتعلق بالزمن الماثل في كلمة (الفجر) والتي تشير هنا إلى طلوع الحقيقة وإلى الواقع، وإلى ما يتهدد عزلة الشاعر وخصوصيته المختبئة في الليل والحلم.

- أما المتربص الثاني من هذه الأخطار فهو (الغدر)، (القهر) وهما يشيران إلى الواقع البشري عامة، وإلى الكتلة الجمعية التي عزل الشاعر نفسه منها في هذه اللقطة.

- وهناك متربصات أخرى تهدد بالنيل من كيانه، وهي تتعلق بالإبداع الشعري ذاته، وتتمثل في الحبر والقلم المستعار أما الحبر فبوصفه وسيلة للإبداع ورمزاً له، فنعتقد أنه يشار به في هذا السياق إلى استمرار القدرة على الإبداع، وهذه القدرة مرهونة بالزمن، وهي قدرة محدودة تماثل الحبر القابل للانتهاء والجفاف.

- أما القلم المستعار فهو الخطر الثاني المهدد لإبداع الشاعر، وهو الخوف من التكرار، من التقولب

- يلي هذه الرسالة التحذيرية من الديك المؤذن (المواساة والتربيت) يقول الديك:

((فهون عليك

فقد رحلت

بعض أحزان

قلبك منذ

الصبا

ثم عادت إليك...

ثم عادت إليك...))

تقع جملة ((فهون عليك)) الموجهة من الديك إلى الشاعر بين جملتين ودلالتين هامتين يؤديهما الديك في رسالته، وهما:

الجمله الأولى: بدءاً من قوله ((فقم أيها الشاعر))

إلى قوله ((والقلم المستعار

الذي في يديك...!!!))

والجملة الثانية هي قوله: ((فقد رحلت)) إلى قوله:

((ثم عادت إليك)).

إذاً تقع الجملة القائمة برسالة التهوين والمواساة بين الجملة المعيّنة لقوى الاستلاب، والجملة المعينة والمقرة بعودة الأحزان إلى الشاعر بعد رحيلها عنه منذ الصبا.

التعزية هنا يقدمها الديك لوقوع الشاعر في محنتين وابتلاءين، هما:

سقوطه في الأحزان

تهديد قوى الاستلاب لكيانه.

نستنتج من هذا أن آذان الديك أو صوت الديك الذي انفرد به الشاعر بعيداً عن سمع المجتمع، وتلقى منه - وحده - رسائله الخاصة هو صوت الشاعر، هو ذاته، هو صوت الإبداع، هو الحدس هو وعي التجربة وتراكمها عبر حياة الشاعر، مابين ماضي مجلل بالحزن، وآت مهدد بالاستلاب.

صوت الديك هو الصوت الخاص للذات المغتربة وسط المجتمع والحياة، وهو صوت منعزل، موحش، منفرد، قصى، لكنه يستطيع خرق الصوت العام، وينتزع الشاعر من سياقه ويسكنه عالما فريدا.

وأن اختراق صوت الديك لصوت المؤذن، وتسلله إلى الشاعر عبر الآذان حدث أراده الشاعر ليطرح دلالة هامة، هي وقوعه فريسة لأحزانه وعزلته ومخاوفه المهددة للأمن والسكينة الماثلين في صوت المؤذن.

- لقد تخللت هذه البنية السينمائية للقصيدة بنية درامية أخرى هي المونولوج الماثل في صوت الديك باعتباره إسقاطاً على الذات، ومعادلاً فنياً لها، وكون المونولوج ذاته اللقطة القريبة في هذا المشهد.

- استطاع الشاعر بتوظيفه للتقنية السينمائية أن يفيد فنياً من المساحة المكانية الواسعة التي تتيحها هذه التقنية لعرض التفاصيل، وأن يفيد من إمكانية السيناريو والذي يحدد الأماكن في إشارات سريعة مقتضبة، أفادت القصيدة في منحها دلالة التكثيف والحصر والتركيز، كما في اللقطة العامة:

((نجمة في السحر

وبقايا قمر

وهدوء

على شرفة الليل))...

كذلك أفاد الشاعر من خاصية التغير النوعي بين المشاهد السينمائية والقدرة على الانتقال من اللقطة العامة إلى جزء أو قطاع في هذه اللقطة بما يسمى اللقطة المتوسطة، ثم التركيز على حيز بعينه فيها يكون مدار التجربة (السينمائية) أو مدار التجربة الشعرية وهي اللقطة القريبة.

- وفي توظيف اللقطة القريبة لإمكانات المنولوج استطاع الشاعر تكثيف العمق الدرامي لتجربته، والتعبير من خلاله عن أبعاد شعوره بالاغتراب والإنفراد والوجع. كما استطاع تحوير اللقطة من طبيعتها الصورية إلى طبيعة صورية سمعية، أو سمعية بصرية، كما في اللقطة المتوسطة.

وظف الشاعر البنية القصصية كذلك لتصوير تجاربه، كما في قصيدته (مروج الخيالات) التي توقفنا عند تحليلها في الفصل الخاص بالقضايا الإنسانية في شعره، وعرضنا لبنيتها الحكائية السردية[1] واعتماده فيها على ثيمة القص والسرد بدءاً من مطلعها القائل

((عندما كنا صغاراً

كانت الأرض

بساطاً من نمير الطهر

نهراً عسجدياً...)) ١

يعاين الناقد توجه الشاعر إلى الذات، وتقوقعه فيها، وإيغاله في التوحد معها في الطرح الشعري بدءاً من ديوانه (تماثل) حيث تبلغ عدد القصائد التي تعتمد على (المنولوج) حوالي إحدى عشرة قصيدةً من نيف وعشرين قصيدة في هذا الديوان.

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص٢٨

يغلب المونولوج على الطرح الشعري لحسن الزهراني ويغلب على قصائده. ذات البنية الغنائية وغير الغنائية، ويعبر الشاعر من خلال بنية المونولوج عن اغتراب الذات وتصدعها وإدانتها للأغيار، وحاجتها إلى العزاء والتوحد وإعادة التكوين.

كما يعبر من خلال هذه البنية عن تطور رحلته الشعرية وإفادتها من التقنيات الفنية المعاصرة ويصور من خلال ذلك مستوى جديداً من صراعاته هو: الصراع بين الصوت التقليدي والتجديدي في هذا الشعر. الصراع بين الصوت الجمعي والصوت الفردي، الصراع بين الإيمان بالرسالة الاجتماعية للشعر، وبين التقوقع داخل الذات ألماً من لا جدوى هذه الرسالة، أو من إعاقة هذه الرسالة عن الوصول.

٥ الشكل الطباعي عنصر منتج للدلالة الشعرية :

مثلما اهتم الشعراء العرب القدامى بالطاقة الموسيقية الإيقاعية للقصيدة بوصفها وسيلة للتعبير لاعتماد الشعر على (السماع) في الوصول إلى المتلقي، اهتم الشعراء المعاصرون بإمكانات الكتابة والهيئة الطباعية للقصيدة باعتبارها وسيلة (التوصيل) المعاصرة بين الشاعر والمتلقي.

عمد بعض الشعراء إلي كتابة القصيدة في شكل طباعي إيحائي يجسد المعنى من جهة، ويوحي بدلالة خارج دلالات اللغة والصورة من جهة أخرى ((بما يجعل النسق الشكلي لكتابة القصيدة طباعياً عنصراً من عناصر أداء التجربة وتجسيدها))[(١)]

إن القارئ لهذه المجموعة الشعرية يلاحظ حرص الشاعر على استغلال إمكانات الطباعة في إظهار دلالات ثرية في تجربته الشعرية.

وقد وقفنا من قبل في تحليل الأساليب اللغوية في أداء القصيدة عند أسلوب (التنقيط) باعتباره أحد هذه الأساليب، وباعتباره لغةً غير مرئيةً أو لغةً مفترضةً داخل القصيدة. ونشير في هذا المعرض أيضاً إلى أسلوب التنقيط باعتباره توظيفا لهيئة الطباعة، لأنه استغلال للفراغ، للمكان، للمساحات البيضاء في أوراق الديوان.

وتعد ظاهرة التنقيط ظاهرة فنية أساسية في شعر الزهراني لا تخلو منها قصيدة من قصائده - كما أشرنا من قبل، بل نقول إنه تكاد لا يخلو منها مقطع من مقاطع قصيدته، أو جزء من أجزائها، خاصةً القصائد القائمة على الشكل التفعيلي.

ونعتقد أن إلحاح هذه الظاهرة الفنية على شعر الشاعر يدل على إحساسه بوجود [قصيدة غير مكتوبة] في شعره عامةً، يدل على انشغاله بما أسميه هنا [القصيدة الغائبة]

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٦١

وهي القصيدة التي ما زالت تؤرق كيان الشاعر، والتي أظهرت بعض ملامحها في مجموع شعره لكنها لم تعلن عن نفسها كاملةً بعد، إنها القصيدة المختزنة التي تدفعه إلى مثل هذا الأسلوب الفني الذي يعبر عما لم يقل بعد.

هذه القصيدة الغائبة نستطيع نحن المتلقين والنقاد أن نجمع ملامحها ودلالاتها ومحاورها من مجموع شعره نستطيع ـ على الأقل ـ أن نقترب من حدودها.

- الهيئة التقطيعية أو تجزئة الكلمات المكتوبة مظهر ثان من مظاهر توظيف الشاعر للشكل الطباعي المشخص للدلالة وقد عاينا نموذجاً لهذا الأسلوب في قصيدته الرائعة: (إن ـ س ـ أن) التي عبر شكلها الطباعي السابق عن دلالات هامة ساعد الشكل الطباعي في تشخيصها.

فقد عبرت هذه الكتابة التجزيئية للكلمة عن إحساس الشاعر بحصار الإنسان بين عنائين ومكابدتين تحاصران أساس تكوينه، وهذه الدلالة المشخصة من خلال الكتابة، هي ذاتها الدلالة التي أنتجتها اللغة في قول الشاعر:

أنت (سين)

بين (أنين)

وإن السين للمجهول (جنة)..

كما عبر هذا الشكل الطباعي عن إحساس الشاعر بهبائية الإنسان وتشيئه، وتمزقه في الوجود أشلاء وكأن بعثرة الحروف وتجزأتها معادلٌ شكلي لتمزق كيان الإنسان في الحياة وبعثرته.

- هذه الدلالات أنتجها التشخيص الكتابي بما يضيف الشكل الطباعي إلى عناصر الأداء الشعري في القصيدة المعاصرة.

- يشخص الشكل الطباعي دلالة الحدث، ويماثله أيضاً كما في قصيدة ((قهوة الخوف)) حين يقول الشاعر واصفاً توحده بقلمه / بإبداعه:

((ونصعد في سلم

عائم

نحو سقف

السحابة...

ونهطل

نوراً

سروراً

بخوراً

يعطر شال

الكتابة....))[1]

ففي هذه الهيئة الطباعية أفرد الشاعر في كل سطر شعري الكلمات الدالة على ما يتساقط من توحد كيانه، وكيان قلمه وهو ((النور، السرور، البخور)) فإفراد كل كلمة من هذه الكلمات في سطر شعري يماثل عملية الهطول والتناثر والسقوط بحيث تصبح الكتابة تجسيدا للفعل المادي بما لا تستطيع اللغة تصويره والتعبير عنه.

وفي قصيدة (البوابة) وبعد أن يصور الشاعر معاناته في الوجود يقول:

إنما القبر

بوابة تدخل المرء

في عالم من نعيم

إذا سار طول الحياة بدرب النجاة

وإن لم يكن:

فالأسى. والندامة

والحزن. والخوف:

خلانه

والعذاب الذي

نصب عينيه

مااااااااعظمه)[2]

وإذا ما أحصينا عدد مرات تكرار حرف المد (الألف) في قوله مااااااااعظمه وجدناها ثماني مرات بما يعادل عدد الأطراف المسببة لمعاناته في هذه القصيدة وهي:

الجروح، والألم، والخوف، والشر، والظلام، والأسى، والندم والعذاب.

(١) قطاف الشفاف / ص١٥٣ / ١٥٤

(٢) قطاف الشفاف / ص١٠٣



كشف الدلالة تم في هذا الجزء من التجربة عبر الشكل الطباعي الذي أتاح للشاعر التسوية بين عدد أطراف معاناته من جهة وبين عدد مرات ورود حرف المد في كلمة ما أعظمه عن جهة أخرى، فضلا عن ذلك فإن ورود حرف المد في هذا الشكل أوحى بقوة ألم الشاعر، وقوة عذابه ورغبته في الشكوى.

وفي قصيدته (أطلال... الضياء) وبعد أن يقف الشاعر على أطلال أمجادنا، يخاطب الذات أو (الأنا الجمعية) قائلا:

(سربنا...

قف بنا...

عد بنا....

فوق أجداث أمجادنا)(١)

ونلاحظ أن أفعال الطلب هنا تقع وراء بعضها البعض بشكل انزياحي مائل إلى اليسار لكل جملة بما يشخص فعل السير ويصور انتقال (المتكلم والمخاطب داخل المكان) ثم التوقف عند نقطة أخرى من مكان السير، ثم بدء العودة والرجوع. أي أن شكل الكتابة هنا يعادل الحركة والسير والتوجه إلى الأطلال المعنية.

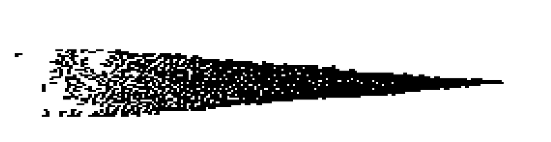
استطاع الشاعر تأكيد قدرته على استيعاب تقنيات الأداء الشعري المعاصرة وتوظيفها لتشخيص الدلالة بذات القوة التي استطاع بها أن يؤكد قدرته على استلهام طرق الأداء الشعري التراثية واستمرارية عطاء هذه الطرق في جسد القصيدة المعاصرة.

وهذه الثنائية التي أشرنا إليها، وهي ثنائية التواصل مع الطرح الشعري المعاصر، ومع الأداء التراثي تتماثل وتنسجم مع ثنائية أخرى هي اهتمام هذا الشعر والثقافه حول هموم الذات والضمير الجمعي معاً.

●●●

(١) قطاف الشفاف ص١١٢





الخاتمة

- تثير هذه المجموعة الشعرية الماثلة بين أيدينا للشاعر حسن محمد حسن الزهراني إشكالية هامة على صعيد النقد الأدبي والكتابة الشعرية هي مدى قدرة الشاعر المعاصر على الارتكاز في طرحه الشعري على قيم التراث، وأشكاله الفنية.

بل إن هذه المجموعة الشعرية تثير جدلية واسعة حول تحديد المسافة التي يجب أن يقف فيها الشاعر بين منطقة التراث ومنطقة المعاصرة. إلى أي حد يستطيع النهل من تراث الأنا - أي الذات - بقيمتها العربية والإسلامية، وإلى أي حد يستطيع الإفادة من تراث الآخر الغربي، وعلى أي أصعدة تكون الإفادة؟ من الجوهر والقيم والرؤى أم في تقنيات الأداء التعبيري؟

- شاعرنا إذن لا يعيد إلينا قضية الصراع بين القديم والجديد أو مدرسة التقليد والتحديث، لأن هذه القضية قضية اختيار بين كتلتين، بينما يثير هو في شعره قضية كيفية المصالحة بين الكتلتين، كيفية التضافر في نسغ واحد.

- وقد بينا من خلال هذه الدراسة النقدية أن الشاعر يرتكز في طرحه الشعري على أصولية في الفكر والرؤى والمبادئ. يرتكز على هذه الأصولية في تبنيه للمفهوم العربي القديم لدور الشاعر في المجتمع والواقع عامة، وهو يعكس إيمانه بهذا الدور في طرح قضية الوطن والتعبير عن توحده به وتغنيه بتفاصيل ملامحه، كالشاعر العربي القديم المخلد لملامح المكان.

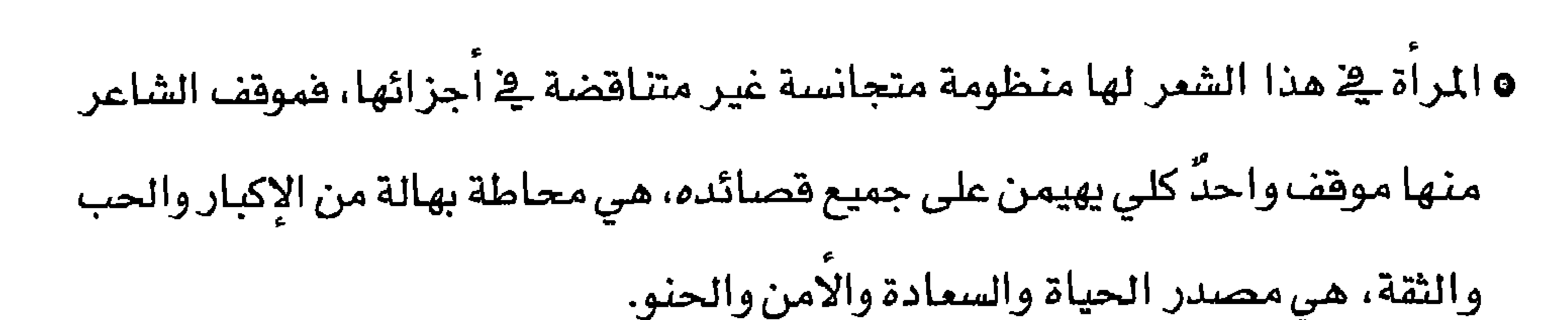
- وهو ينطلق من ذات الأصولية في نحته للصورة العربية والإسلامية المثالية للبطل المعاصر، وفي تصويره لاغتراب المثال في مجتمع يحتفي بالمشاهير ونجوم التسلية السريعة.

- ينطلق من ذات المثالية والأصولية الإسلامية في طرح إشكالية الإنسان واصفاً تناهيه ومحدوديته وصراعه مع الوجود، طارحاً له طريقاً للخلاص هو إدراك موقعه من الوجود، وغايته فيه ثم الاستضاءة بقوة الخالق.
- تمتزج هذه الأصولية مع الرؤية المثالية المميزة للشاعر التي طرح من خلالها إشكالية الحب والصداقة، حيث صور الحب أساساً لعلاقته بكل أطراف الكون. واتسعت قصائده العاطفية بمفهومها التقليدي للدلالات الإنسانية بما يتسق مع قيم الإسلام وتهذيبه للإبداع الشعري.
- غلبت هذه الأصولية على تعبير الشاعر عن معاناته الإنسانية من مشاعر الاستلاب كالحزن والاغتراب، لأن موجبات حزنه واغترابه هي افتقاده للقيم المثالية في الواقع البشري والإنساني. كما هيمنت هذه الرؤية على طرحه لطرق الخلاص الممثلة في القصيدة ثم الشعر والحب بدلالته الواسعة.

وهكذا يتضح لنا الانسجام في الطرح الشعري في هذه المجموعة الشعرية المتميزة. إذ تبدو كل قضية في هذه المجموعة منسجمة متناغمة، فالعقيدة الإسلامية تفرض ذاتها على الشاعر في معالجته لقضايا الواقع الإسلامي، وفي نحت ملامح البطل العربي الإسلامي، وفي اعتبارها طريقاً للخلاص.

- كذلك يبدو موضوع الحب رؤية شمولية في فكر الشاعر، فالحب هو علاقته بالوطن، وبالمرأة، وبالأبناء، وبالشعر والصديق، وهو أحد طرق الخلاص من الحزن.
- إشكالية الإنسان أيضاً تبدو كلاً فكرياً منسجماً مهيمناً على جميع قضاياه الاجتماعية والإنسانية سواء في قضايا الواقع أو في القضايا الفكرية التأملية.





- المرأة في هذا الشعر لها منظومة متجانسة غير متناقضة في أجزائها، فموقف الشاعر منها موقف واحدٌ كلي يهيمن على جميع قصائده، هي محاطة بهالة من الإكبار والحب والثقة، هي مصدر الحياة والسعادة والأمن والحنو.

وفقد المرأة - في جميع صورها - عامل من عوامل شقاء الشاعر واغترابه وحزنه. هكذا المرأة في قصائده في رثاء والدته، وفي قصائد الحب، وفي قصائده في بناته، المرأة في جميع هذه الصور الاجتماعية هي معاً الأم والحبيبة والحياة والمهاد والشدو والحنو، والوجود بمعناه الفلسفي.

- وضعية الطفل في هذا الشعر وضعية فكرية ورؤيوية موحدة نطالعها على مدار هذه المجموعة الشعرية، فالطفل يعتبره الشاعر - ويتخذه - شاهداً على الواقع وإدانة له، لذا يفرد له بعض قصائده، وكثيراً من مقدمات قصائده موصياً إياه بحمل ميراث الهم الاجتماعي والإسلامي. والطفل في قصائد أخرى هو اليتيم المفجع بموت أمه، أو المختطف منها، أو المائت بين الجبال غفلة من المجتمع وقسوة منه.

- الطفل في هذا الشعر هو فاقد الفرح والبهجة، يهديه الشاعر في أول أيام قدومه إلى الحياة قصائده الحزينة ويهنئه بأيامه الدراسية الأولى مالئاً حقيبته بالهم الإنساني والإسلامي.

الطفل في هذا الشعر هو المعادل الفني للمستقبل الضائع، وهو المعادل الفني لحسن الزهراني المفجع بموت أمه، المغترب بعد موتها فيما يشبه الإسقاط النفسي.

إنه وسيلة الشاعر - الفنية والرمزية للتعبير عن الخاص والعام، أو عن تحول الخاص إلى عام، والعام إلى خاص.

- الشباب في طرحه الشعري فئة يقف أمامها الشاعر موقف المعلم والمربي والشاعر

القائد والأب، فيشدو لها بلحن الوطن، وبقيم الدين، يستثير ممارستها منطلقاً أيضاً من مثالية قيمية ومفهوم عربي إسلامي للحق والخير والجمال.

- وقد تضافرت هذه الأصولية القيمية مع الطرح الشعري الذي وظّف فيه الشاعر تقنيات الأداء الشعري المعاصر للتعبير عن التجربة بما يعد حداثة في عناصر التعبير لا حداثة بمعناها المرتهن بالمدرسة الشعرية المعاصرة الحاملة لهذا الاسم.
- تتبدى لنا هذه الحداثة في تميز المعجم الشعري للشاعر، وإفادته من أساليب الأداء اللغوي المعاصرة كالتناص والمفارقة والسخرية والترميز، والتكرار والتنقيط، وكذلك في توظيفه للألوان المتنوعة للصورة الشعرية المتوالية والكابوسية المتشظية وذات المشهد المتجزئ.
- ومن خلال البنية الإيقاعية لهذا الشعر، عبر الشاعر عن تجاربه من خلال الصورة العروضية التقليدية للفراهيدي، وارتكز في ذات الوقت على الصورة التفعيلية المعروفة بالشعر الحر، كما صور تجربته الشعرية من خلال تفجير طاقات الإيقاع الشعري والمقاطع الصوتية.
- وأفاد الشاعر في البنية المعمارية لقصائده من تقنية المشاهد السينمائية جنباً إلى جنب قصائده الغنائية الممتدة في عصب التراث الشعري العربي.

وقد استطاع التجديد من قلب القصيدة الغنائية فاستحدث لذاته ثيمة طللية جديدة مستوقفاً فيها الصحب على عادة شعرائنا القدامى، مستعيراً الصوت القديم بنبرة جديدة.

كما طرح في هذه القصيدة الغنائية مقدمات جديدة للقصيدة كمقدمات الحزن والاغتراب.

- وقد استثمر الشاعر طاقات الشكل الطباعي في إنتاج الدلالة الشعرية باعتبارها لغة شعرية معاصرة تضاف إلى اللغة التقليدية.
- استطاع الشاعر من خلال هذا الطرح الشعري المتميز أن يبرز قدرته على الوصول إلى المعادلة المرهقة للمصالحة بين الذات والآخر، والتوفيق بين الارتكاز على قيم التراث العربي، ومبادئ الإسلام من جهة، والإفادة من حداثة الأداء الشعري من جهة أخرى.
- هذه المعادلة هي هم الشعراء المنشغلين بقضية التراث والمعاصرة، والتجديد والتقليد.

وهي هم المثقفين عامة في طرح قضية الصراع بين الحضارات، وإشكالية العولمة، وكيفية التصدي للغزو الثقافي المغاير، وكيفية المصالحة بين تراث الأنا وتراث الآخر دون استغراق في الذات يؤدي إلى غيبوبتها وغيابها عن المعاصرة، ودون استغراق في الآخر يهدد الذات بتلاشيها وذوبانها واستلاب شخصيتها.

○○○

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر...

أ- القرآن الكريم.

ب- التراث العربي:

- ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر- تحقيق وتعليق د.طه الحاجري.
- ابن قتيبة- الشعر والشعراء- تحقيق أحمد محمد شاكر وعيسى الحلبي ١٣٦٤هـ.
- السكاكي- مفتاح العلوم- المطبعة الأميرية ١٣١٧هـ الحلبي- ١٣٦٤هـ.

جـ- الدواوين الشعرية:

١- أحمد عبدالمعطي حجازي- لم يبق إلا الاعتراف "ديوان" - دار الآداب- بيروت- ١٩٧٩م.

٢- أدونيس- الأعمال الشعرية الكاملة- الجزء الثاني- دار العودة- بيروت- ١٩٦٧م.

٣- حسن محمد حسن الزهراني:

- أوصاب السحاب- ١٤٢٧هـ.
- تماثل- ١٤٢٠هـ.
- ريشة من جناح الذل- ١٤٢٠هـ.
- صدى الأشجان- ١٤١٨هـ- والطبعة الثانية ١٤٢٦هـ.
- قبلة في جبين القبلة- ١٤٢٣هـ.
- قطاف الشغاف- ١٤٢٧هـ.

ثانياً: المراجع العربية...

١ . أدونيس:

- سياسة الشعر.

- الشعرية العربية.

- مقدمة للشعر العربي - الطبعة الرابعة - ١٩٨٣هـ.

٢ - د.خالدة سعيد - حركية الإبداع - دار العودة - ١٩٧٩م

٣ - د.رجاء عيد - لغة الشعر - ١٩٧٦م.

٤ - د.زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - مكتبة مصر - سلسلة مشكلات فلسفية.

٥ - د.شوقي ضيف - العصر الجاهلي - دار المعارف - ١٩٦٥هـ.

٦ - د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار العودة - بيروت - ١٩٧٣م.

٧ - د.كاميليا عبدالفتاح - القصيدة العربية المعاصرة - دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية - دار المطبوعات الجامعية - الإسكندرية - ٢٠٠٦م.

٨ - د.محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي - دار النهضة - مصر - ١٩٧٩م.

٩ - د. محمد عزيز نظمي - الإبداع الفني - ١٩٨٤م.

١٠ - د. محمد مصطفى بدوي - كولردج - دار المعارف بمصر - ١٩٥٨م.

١١ - د. مصطفى ناصف - الصورة الأدبية - دار الأندلس - بيروت - ١٩٨٣م - الطبعة الثانية.

١٢ - اللغة بين البلاغة والأسلوبية - النادي الأدبي - دار البلدة - جدة - ١٩٨٩م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية...

١ - أرشيبالد مكليش. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى خضراء الجيوسي. دار اليقظة العربية - بيروت. ١٩٨٦م.

٢ - وليم هازلت - مهمة الناقد - ترجمة مصطفى خليل. الدار القومية للطباعة والنشر - سلسلة كتب ثقافية.

رابعاً: الدوريات...

١ - الرياض "صحيفة" - العدد ١٠٥٠٣ - ٢٧ مارس ١٩٩٧م.

٢ - فصول "مجلة" - الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الرابع. العدد الرابع. ١٩٨٤م.

٣ - الهلال "مجلة مصرية" - عدد سبتمبر ١٩٦٧م.

ooo





المحتويات



تخريج الأحاديث

(١) صحح البخاري: المجلد الأول كتاب الصلاة باب الشعر في المسجد رقم الحديث ٤٥٣ ص ١١٥ وورد الحديث في كتاب المغازي وكتاب الأدب المجلد الثاني من صحيح البخاري مؤسسة المختار للنشر والتوزيع بالقاهرة طبعة أولى.

(٢) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب ما يجوز من الشعر الرجز والحداء وما يكره منه رقم الحديث ٦١٤٥ ص١٣٨٢.

(٣) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب باب ما يجوز من الشعر والرجز والحداء وما يكره منه رقم الحديث ٦١٤٧ ص١٣٨٢.

(٤) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب رقم الحديث ٦١٤٦ ص.١٣٨٢.

(٥) صحيح البخاري المجلد الثاني كتاب المغازي باب مرجع النبي صلى الله عليه وسلم ومخرجه إلى بني قريظة ومحاصرته إياهم رقم الحديث ٤١٢٤ ص٩٣١.

(٦) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب باب هجاء المشركين رقم الحديث ٦١٥٠ص ١٣٨٣.

الإصدارات الأدبية والعلمية لنادي الباحة الأدبي

اسم الكتاب	اسم المؤلف
الإسلام سلم الرقي	الشيخ أبو بكر الجزائري
الإعجاز في سورة الأنفال	د. حسن محمود باجودة
الشعر في رحاب النبوة	أ. مصطفى عيد الصياصنة
التحديات المعاصرة التي تواجه العالم الإسلامي	د. ناصر علي بشية
التوجيه والإرشاد إلى معاني ألفاظ القرآن الكريم	أ. مسفر سعيد الزهراني
دورية النادي (المنتدى) العدد الأول	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد الثاني	لجنة المنتدى
مرحباً هيل عدا السيل	بمناسبة انعقاد الاجتماع الثاني للأندية الأدبية
التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد	د. محمد الصادق
ديوان (صدى الأشجان)	للشاعر: حسن محمد الزهراني
دخول الملك عبدالعزيز الحجاز	د. محمد عبدالله السلمان
دورية النادي (المنتدى) العدد الثالث	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد الرابع	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد الخامس	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد السادس	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد السابع	لجنة المنتدى

اسم الكتاب	اسم المؤلف
ديوان (تراتيل حارس الكلأ)	د. سعيد صالح الزهراني
ديوان (عطر تهامي)	الشاعر: حمزة أحمد الشريف
المسرحية المنهجية	أ. حسين محمد العباس
رفعت يدي (قصة)	أ. محمد عصبي الغامدي
اعرف وطنك	لجنة التأليف والنشر
حوليات سوق حباشة	د. عبدالله محمد أبو داهش
النغم الحزين (شعر)	أ. علي أحمد علي النعمي
أسامة بن منقذ	د. عبدالله إبراهيم الزهراني
الوطن البعد الذي لا يقاس	د. ظافر القرني
التثقيف الصحي	د. محمد عبدالرحمن السعدي
شرح كافية ذوي الإرب في معركة كلام العرب ج١	د. عبدالهادي أحمد الغامدي
شرح كافية ذوي الإرب في معركة كلام العرب ج٢	د. عبدالهادي أحمد الغامدي
جمر الأنين	أ. مسفر معجب العدواني
دورية النادي (المنتدى) العدد الثامن	لجنة المنتدى
أوجاع أنثى	أ. عبدالرحمن معيض سابي
إرث الدموع	أ. إبراهيم سعد الأكلبي
السعلي	أ. علي حسين الزهراني
الهيكل الإداري السعودي	د. أسعد بشية
الثقافة الأمنية	د. مسفر سعيد الزهراني

اسم الكتاب	اسم المؤلف
كلمات وقصائد أخرى	د. يوسف العارف
مشكلات التنمية الاجتماعية في المملكة	د. سعود حسين الزهراني
وقفات على عقارب الزوال	أ. إبراهيم النعمي
وطني ومشاعر قلب	أ. صالح سعيد الهنيدي
عادات وافدة	معالي الدكتور محمد بن سعد الشويعر
بقايا حصون	أ. محمد زياد الزهراني
آهات مكتومة	أ. محمد علي الصبحي
وشاية عطر	أ. محمد مشعل الشدوي
تلقي شعر أبي تمام في التراث النقدي عند العرب (الآمدي نموذجاً)	أ. منى محمد الغامدي

المؤلِّفة فيُ سطور

الاسم:

د. كامليا عبدالفتاح حفني.

المؤهل العلمي:

دكتوراه. تخصص الأدب والنقد ٢٠٠١م. جامعة الإسكندرية.

العمل الحالي ومقره:

أستاذ الأدب والنقد المساعد. كلية التربية . المخواة. جامعة الباحة.

الإصدارات:

١ ـ القصيدة العربية المعاصرة: (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية). دار المطبوعات الجامعية. الإسكندرية ٢٠٠٧م.

٢ ـ الشعر العربي القديم: (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب). (أبو العلاء المعري). دار المطبوعات الجامعية ٢٠٠٧م.

٣ ـ (إشكالية الوجود الإنساني): دراسة تطبيقية نقدية في الشعر الواقعي والحداثي. دار المطبوعات الجامعية ٢٠٠٨م.

٤ ـ الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني: دراسة تحليلية نقدية. منشورات نادي الباحة الأدبي.

تحت الطبع:

١ ـ (بواعث الاغتراب وجموح التكوين): دراسة نقدية في شعر د. يوسف العارف.

٢ ـ (منصوب بالكسرة): دراسة تحليلية حول وضعية المرأة التاريخية والسيسيولوجية. دارالمطبوعات الجامعية.

٣ ـ (مُريد): مجموعة شعرية. دار المطبوعات الجامعية.

الجمعيات الأدبية والمشاركات الثقافية:

١ ـ عضو اللجنة النسويّة بأدبي الباحة.

٢ ـ عضو في جمعية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . مصر.

٣ ـ عضو في جمعية أصدقاء مكتبة الإسكندرية.

٤ ـ المساهمات الأدبية في عديد من المجلات الأدبية والصحف القومية في مصر.

